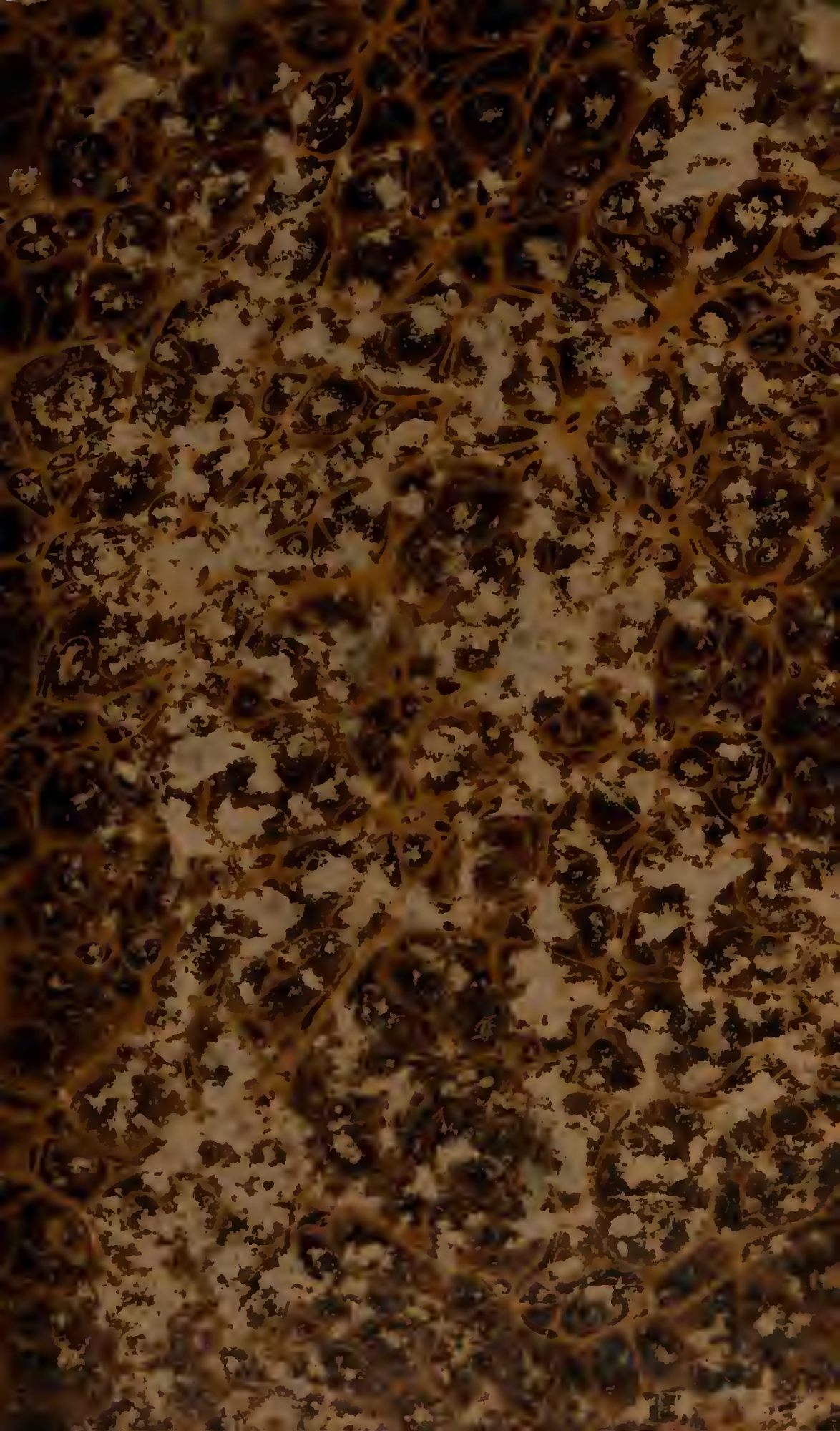

n
Weber,
ändler
n
Shut.

L. eleg. g. 358 k

Schreiber

Digitized by Google

<36616607710015

<36616607710015

Bayer. Staatsbibliothek

Lehrbuch

der

Aesthetik.

Von

Aloys Schreiber,

der Philos. Dr. und Prof. der Aesthetik zu Heidelberg, Mitglied des Athenée de Vaucluse zu Avignon.

Heidelberg
bei Mohr und Zimmer.
1809.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Seiner

Hochfürstlichen Durchlaucht

dem Herrn

Georg Wilhelm August Heinrich,

Erbprinzen von Nassau-Weilburg

und Usingen.

Staatsbibliothek

Wem könnte ich dieſes Lehrbuch der Aeſthetik füglicher weihen, als einem Prinzen, der die Kunſt mit Ernſt umfaßt und mit Liebe übt, den ich unter meine aufmerkſamen Zuhörer zu zählen das Glück habe, und deſſen ſchönes Streben nach rein menſchlicher Bildung um ſo achtungswerther erſcheint, je mehr die Zeit den edleren Sinn in ſich ſelbſt zurückdrängt, und alle höhere Bedeutung im äußern Leben aufhebt.

Da, wo ſich die geſammte Menſchheit in ihren reinern Bedürfniſſen begegnet, hat

die Kunst ihr eigenthümliches Gebiet. Sie verknüpft zwo Naturen, welche sich ohne ihre Vermittlung zerstörend anfeinden; sie söhnt den Gefallenen wieder aus mit sich selbst, und gewährt uns im freundlichen Traum, was in der starren Wirklichkeit nicht zum Daseyn gedeihen kann.

Das Schöne zu dem Guten ist der Wunsch aller edlen Gemüther. Aber es bedarf da keines Wunsches, wo beide schon als treulich bewahrte Gabe der Natur erscheinen.

Vorrede.

Es fehlt uns keineswegs an Lehrbüchern der Aesthetik, aber theils tragen sie zu sichtbar das Gepräge einer besonderen Schule, und sind daher nicht sehr bequem für denjenigen, welcher seinen eignen Weg frei zu gehen gewohnt ist, theils beschränken sie sich in der speziellen Theorie mehr oder weniger auf einzelne Kunstarten, und zumahl werden die zeichnenden Künste in den meisten entweder zu leicht abgefertigt, oder auch wohl ganz übergangen. Dies veranlaßte mich zur Herausgabe des gegenwärtigen Handbuches, welches zunächst für meine Vorlesun-

gen bestimmt ist, nach dessen Anleitung sich aber auch der junge Künstler, der nicht bloß nach Fertigkeit in der Technik, oder nach sogenannter Virtuosität strebt, leicht wird orientiren können.

Ich brauche das Wort Künstler immer im weitern Sinne, denn auch der Dichter ist Künstler, und sogar bildender Künstler. Die zeichnenden Künste habe ich etwas ausführlicher abgehandelt, als dem Herkommen gemäs seyn mag, denn ich wüßte wahrlich nicht, warum z. B. der Malerei nicht eben die Ehre gebühren sollte, welche man bis jetzt hauptsächlich nur der Poesie widerfahren ließ, und da der ästhetische Theil der ausschliessend sogenannten bildenden Künste noch am meisten im Dunkeln liegt, und die Anführung zur Ausübung derselben meist nur handwerksmäsig geschiebt, so hoffe ich für meine Bemühung hier wenigstens einigen Dank zu verdienen. Uebrigens glaube ich, daß die Ursache, warum die meisten Theoristen so schnell über Malerei und Bildnerei hinwegzuspringen pflegen, zunächst in dem Mangel zweckmäsiger

artiſtiſchen Sammlungen liege, ohne welche der Vortrag über dieſen Theil der Aeſthetik nicht anders als dürftig und unbefriedigend ausfallen kann. Ein kleines Kabinet von Gemälden, Handzeichnungen und Kupferſtichen ſollte an keiner höheren Lehranſtalt fehlen, wenn man anders der reinmenſchlichen Bildung noch gedenken will in einer Zeit, die alles nur unter den Maßſtab des Nützlichen zu bringen ſucht. Große Hoffnungen darf man darum wohl nicht allgemein hegen, und der Verfaſſer kennt ſogar eine Akademie, wo bei der Ankündigung äſthetiſcher Vorleſungen der Zuſatz: „mit Benutzung einer artiſtiſchen Sammlung“ von dem kritiſchen Zuſammenträger des Lectionskatalogs durchgeſtrichen wurde! —

Die Literatur habe ich nur ſparſam nachgewieſen, und mich dabei auf das Brauchbarſte, und bei den Dichtern nnd andern Künſtlern auf die vorzüglichern beſchränkt. Beiſpiele wollte ich nur ſparſam aufnehmen, ſo wenig man ihrer auch beim mündlichen Vortrage entrathen kann.

Jedoch bin ich gesonnen, eine kleine Anthologie, als Anhang zu diesem Lehrbuche, nachfolgen zu lassen, denn ob wir gleich auch an solchen Sammlungen einen eben nicht erfreulichen Ueberfluß besitzen, so ist doch keine darunter, welche in Hinsicht auf ästhetische Vorlesungen durchaus zweckmäsig gewählt wäre.

Heidelberg am 13. July 1809.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Allegorie	57 — 93
Anmuth	35
Anordnung	163
Arten der Mahlerei	18
Attribute	62
Ausdruck	56 — 185
Ausführung	168
Baukunst	212
Ballade	246
Begeisterung	10
Beleuchtung	181
Caricatur	155
Charakterbild	149
Didactische Poesie	262
Drama	347

	Seite
Einheit	19
Elegie	249
Epigramm	377
Epistel	271
Epos	331
Erfindung	15
Erheben	5
Erzählung	319
Fabel	276
Farbe	177
Figuren	63
Form	17
Furchtbar	6
Gartenkunst	75
Gegenstände, ästhetische	15
Genie	9
Geschichte der Malerei	191
Geschichte der Sculptur	207
Geschichtmalerei	134
Geschmack	11
Grazie	38
Größe	4
Gruppe	166
Heroide	255
Holdseligkeit	36
Huld	35
Hymnus	223
Idylle	295
Komisches	50

Seite
Komödie ... 366
Korrektheit ... 21
Kraft ... 23
Kunst ... 1
Kupferstecherkunst ... 195
Landschaft ... 156
Leben ... 33
Legende ... 320
Lied ... 242
Madrigal ... 269
Malerei ... 87
Malerisch ... 8
Mannigfaltig ... 18
Motive ... 16
Mystische Gegenstände ... 97
Mythische Gegenstände ... 104
Musik ... 383
Naivetät ... 7 — 41
Nacktheit ... 148
Ode ... 230
Parabel ... 281
Plastische Künste ... 74
Poesie ... 218
Porträt ... 153
Roman ... 324
Romantisch ... 339
Romanze ... 318
Rondeau ... 260
Rührung ... 7 — 43

	Seite
Satyre	287
Satyrisch	55
Schauerlich	7
Schauspielkunst	392
Schmuck	20
Schönheit	8
Sculptur	202
Simplizität	20
Sittlichkeit	13
Singspiel	370
Sonett	259
Stil	21
Symbol	23 — 57
Thiere	153
Tragödie	356
Wirkung der Kunst	12
Witz	10 — 44
Wunderbares	332
Würde	33
Zeichnung	172

München

Allgemeiner Theil.

§. 1.

Kunst ist das Vermögen zu bilden; allem Bilden liegt aber ein Urbild zum Grunde, wie allem Werden ein Seyn.

§. 2.

Dieses Vermögen ist ein ursprüngliches im Menschen, und äussert sich als Spieltrieb schon im Kinde, aber die Kunst geht nicht hervor aus diesem Spieltriebe, welcher blos die Form der ersten Aeusserung einer noch gebundenen Kraft ist, sie muß vielmehr mit hohem Ernste geübt werden.

§. 3.

Wo der Mensch abhängig ist in seinem Wirken von einem äussern Bedürfnisse, da schafft er nicht frey und selbstständig, er fügt sich den Forderungen des täglichen Lebens, und was er hervorbringt, ist berechnet als Mittel zu irgend einem Zweck, und hat kein für sich bestehendes Daseyn. Er muß hier ringen mit der Natur, die ihm feindselig entgegen steht. Dies ist der Ursprung und das Gebiet der mechanischen Künste.

§. 4.

Im Menschen hat sich die Natur selbst wiederholt. Gleich ihr ruft er aus sich eine Welt hervor in wohlgefälligen Formen, und durchdrungen von geistigem Leben. Er bildet in Sprache, Farbe, Stein und Tönen, aber nicht um der Natur nachzukünsteln, oder sich mit ihr zu messen, sondern weil eine schöpferische Kraft in ihm wohnt, die darum auch den Alten als Gottheit erschien.

Est deus in nobis, agitante calescimus illo.

§. 5.

Jedes Gebilde des freyschaffenden Menschen hat sein eignes, unabhängiges Seyn, und in diesem Seyn ist sein ganzer Werth eingeschlossen. Darum ist es nicht blos todte Form, es wird von höherem Leben bewegt. Dieses Leben kann aber kein andres seyn, als ein rein menschliches, denn wie ähnliches nur von ähnlichem erkannt wird, so kann es auch nur ähnliches hervorbringen. Der Mensch kann, wie die Gottheit, nur schaffen nach seinem Bilde. Dies ist es auch, was uns in der Natur anzieht; wir tragen den menschlichen Charakter in sie hinüber, indem wir ein freies Leben und Wirken in ihr wahrzunehmen glauben, und ihr Reiz verschwindet, sobald sie uns unter dem Gesetz strenger Nothwendigkeit erscheint.

§. 6.

Das Leben der Kunstform ist der geistige Begriff, welchen der Künstler mit dem Stoffe vermählt, und in würdiger Gestalt zur Anschauung bringt. Man muß daher in aller höhern Kunst Form und Bedeutung unterscheiden.

§. 7.

Im Beginn der Kunst erliegt die Form unter der Idee; die Werke dieser Periode gefallen durch die Naivetät in dem schwachen, kindlichen Anstreben gegen die technischen Bedingungen der Form, so wie durch den frommen, keuschen Sinn, dem es nur um die Bedeutung, nicht um das Zeichen zu thun ist, weswegen alle Kunst, in ihrem Entstehen, sich mehr zum symbolischen hinneigt. Hat die Kunst aber ihren Cyclus durchlaufen, so erliegt die Idee unter der Form, und das höchste Bestreben geht auf technische Vollendung.

§. 8.

Will der Künstler seine Aufgabe befriedigend lösen, so muß er seinen Gegenstand idealisch darstellen, das heißt, er muß die Begrenzung der Individualität vertilgen, ohne daß darum sein Gebilde charakterlos werde.

§. 9.

Das Charakteristische in der Kunst ist die Schönheit, oder die Vereinigung von Kraft und Anmuth.

§. 10.

Die Kraft ist männlich, die Anmuth weiblich. Wo jene vorherrscht, entsteht Würde, wo diese, Liebreiz. Erscheinen sie streng geschieden, so wird die Kraft zur Härte und Rohheit, die Anmuth zur Weichlichkeit. Auch in den meisten Naturprodukten findet sich dieser männliche oder weibliche Charakter, und wo das Geschlechtlose anfängt, hört die Schönheit auf.

§. 11.

Es giebt eine große und erhabene, eine rührende, eine naive und eine mahlerische Schönheit.

§. 12.

Alle Größe hat ein Maß, und ist darum begrenzt. Bisweilen ist sie in der Wirkung verschwistert mit dem Erhabenen, oft aber ist sie blos furchtbar, wie in Timoleon's Brudermord und in Shakespear's Richard III. Sie kann übrigens als Ausdehnung oder als Kraft erscheinen (mathematische und dynamische Größe.)

§. 13.

Aesthetische Größe ist nur, wo wir die Wirksamkeit einer mehr als gewöhnlichen Kraft sehen oder ahnden. Sie erscheint in einer Darstellung dieser Wirksamkeit selbst, oder in einem Bilde derselben. Die himmelstürmenden Giganten, die fromme Antigone, die ihren Bruder begräbt, nicht achtend der

Drohungen des Tyrannen, weil sie lieber den Göttern gefallen will, als den Menschen. Richards III. Ausruf: Mein Königreich um ein Pferd! und selbst das Schweigen des Ajas, als Odysseus in die Unterwelt zu ihm kömmt, sind groß, aber in ihren Wirkungen ähnlich dem Erhabenen, denn sie erheben uns zum Gefühl eigner inwohnender Kraft.

§. 14.

Wenn das Große seine Wirkung thun soll, so muß es weder raisonnirt noch affektirt seyn, sondern eine nothwendige Bedingung des Gegenstandes. Seine Gegensätze sind das Niedrige und Schwülstige.

§. 15.

Das Erhabene ist unbegrenzt, und hebt den Menschen zum Gefühl eigener Unendlichkeit. Es ist darum auch ohne Maas, und kein Vergleichungsbegriff.

§. 16.

Das Erhabene kann erscheinen in einer Idee, einem Charakter, oder einem Bilde. So zeigt es sich in der Aufschrift am Tempel der Isis: Ich bin, die war und seyn wird, kein Sterblicher hat meinen Schleier aufgedeckt; so (beim Lukan) in Cato's herrlicher Rede, indem er am Tempel des Jupiter Hammon vorübergeht, so in dem Biblischen: Der die Himmel zusammenrollt wie ein Tuch, so in vielen Stellen im Buche Hiob und in den Psalmen.

§. 17.

Keine physische Kraft kann erhaben seyn, denn sie ist immer begrenzt. Darum ist es nichts weniger als erhaben, wenn Zeus, beim Homer, die Götter und Göttinnen auffordert, sich an ihn zu hängen, und zu versuchen, ob sie ihn wohl herniederzu ziehen vermöchten.

§. 18.

Das Große und Erhabene vertragen sich durchaus nicht mit Schmuck, denn sie wirken einzig durch ihre Erscheinung, und verschmähen alles unwesentliche, indem die höchste Kraft immer auch die einfachste Richtung hat.

§. 19.

Wo das Große und Erhabene blos aus gespannter Phantasie hervorgeht, und nicht aus der innern Energie des Künstlers, da entsteht das Ungeheure und Frostige, wie bisweilen im Ariost und Milton, und noch häufiger in Benjohnson, Dryden, Young, Lohenstein und mehrern andern, weswegen denn auch der moderne Mysticismus, etwa Novalis ausgenommen, so kalt läßt, weil sein Daseyn kein wirkliches, sondern nur ein scheinbares ist.

§. 20.

Nahe verwandt dem Großen und Erhabenen, und oft Eins mit demselben, sind das Furchtbare und

Schauerliche. Ihr ästhetisches Interesse ist zum Theil Eins mit dem Tragischen, wovon in der Folge die Rede seyn soll, zum Theil beruht es auf der eigenthümlichen Anregung der Phantasie, welche durch das Helldunkel, worin diese Gegenstände erscheinen, einen freiern Spielraum gewinnt. Herrliche Beispiele hievon finden sich im Hamlet und Mackbeth, in den alten nordischen Sagen und Dichtungen, in Goethe's und Klingers Faust, in Dante und einigen andern Dichtern.

§. 21.

Die ästhetische Rührung besteht in der tiefern Erregung unsers Gefühls durch ein reinmenschliches Interesse. Ihre Arten sind das Sentimentale und das Tragische, jenes, wo der Künstler selbst sein Object ist, dieses, wenn er ein Leiden ausser sich darstellt.

§. 22.

Das Naive entspringt aus dem Gegensatze zwischen Natur und Kunst, und es kann darum nur erkannt werden in einer spätern Zeit, wo das Leben abgewichen ist von der Natur. Für die Zeitgenossen Homers und Theokrits gab es keine Naivetät.

§. 23.

Wo die Natur einen Gegensatz bildet mit der Kunst, da muß diese beschämt werden durch jene, indem dem Menschen nun das Gefühl wird von dem

Verluſt ſeines kindlichen Sinns und ſeiner urſprüngichen Reinheit. Aber auch der hochverfeinerte Menſch kann bisweilen von der Natur überraſcht werden, und ſo giebt es ein doppeltes Naive, das der Geſinnung und das der Ueberraſchung. Jenes erweckt Rührung, dieſes Lachen.

§. 24.

Je näher der Künſtler der Natur iſt, deſto naiver iſt ſein Charakter, und der Charakter ſeiner Werke. Dieſe Kindlichkeit ſpricht uns rührend an in den Geſängen eines Homer und Heſiod, im Charakter eines Düval, in den Bildern eines Peruggino und Albrecht Dürer, ſcherzend in den Gemählden der holländiſchen Schule.

§. 25.

Das Mahleriſche iſt die Anmuth in der Bewegung. Es erſcheint in der unbeſeelten Natur, wenn wir den ſcheinbaren Charakter der Freiheit in ihr wahrnehmen. Uebrigens iſt das Naturſchöne da Eins mit dem Kunſtſchönen, wo in den Gebilden der Natur die Einwirkungen von Zeit und Raum nicht ſichtbar ſind.

§. 26.

Alle Kunſt iſt in ihrer Darſtellung ſubjectiv oder objectiv, ſentimental oder plaſtiſch. Das lezte wird überall da ſeyn, wo der Künſtler ſelbſt noch nicht abgefallen iſt von der Natur, und das Göttliche

noch nicht untergegangen in seinem Geschlechte. Sobald aber das äussere Leben seinen Werth verliert, und der Mensch flüchten muß in sich selbst, und seine Wünsche und Hoffnungen einer bessern Zeit zuwenden, dann wird immer mehr oder weniger seine Individualität hervortreten, und in seinen Produkten sich ausdrücken. Darum ist auch der ganze Charakter der modernen Poesie lyrisch.

§. 27.

Die Bedingung des Künstlers ist Genie, oder die schaffende Kraft, welche nach ihren eigenthümlichen Gesetzen urbildlich wirkt. Diese Kraft hat ihr Gesetz in sich, aber es kann nicht ausgesprochen werden in Worten, die Urtheilskraft kommt nicht hinzu, sondern sie ist in ihm. Das Kunstgenie wirket daher immer original, auch wenn es scheinbar nachahmt, denn es zernichtet das fremde Leben, indem es ihm ein eigenes, neues, selbstständiges Daseyn gibt.

§. 28.

Das Kunstgenie beruht auf Phantasie, Gefühl, Humor und Witz; es ist aber sehr verschieden von sogenannter Virtuosität.

§. 29.

Die Phantasie schafft den Stoff, den das Talent nur sammelt oder verarbeitet, sie gibt ihm eine Form nach dem Urbilde, welches sie bewahrt,

oder ſcherzend von der Natur entlehnt. Auf einer niedrigern Stufe, als Einbildungskraft hat ſie bloße Reminiscenzen, und leitet die Arbeiten der äſthetiſchen Kopiſten und Naturbeſchreiber.

§. 30.

Das Gefühl theilt der Form Leben mit aus ſeiner eignen Fülle. Es hat ſeine Begrenzung in der Subjectivität des Künſtlers, aber dieſe Begrenzung muß im Kunſtwerke verſchwinden.

§. 31.

Der Witz ergreift ſeinen Gegenſtand ſpielend, und entzweit ihn ſcheinbar mit ſich ſelbſt. Der Humor löst dieſe ſcheinbare Entzweiung wieder auf, durch den Ernſt der Bedeutung. Es iſt der Witz im Gemüthe, darum wird er oft ſentimental.

§. 32.

Der Zuſtand der Wirkſamkeit des Genies heißt Begeiſterung. In dieſem Zuſtande wirkt der Künſtler nicht mehr frei, er folgt einer innern Nothwendigkeit, die ihn bewußtlos dahin reißt; aber wie das Werk aus ihm hervorgeht, erkennt er in ihm ſich ſelbſt wieder, und freut ſich ſeines Bildes. Wie über allem Werden und Vergehen in der Natur ein Schleier liegt, den keine ſterbliche Hand zu heben vermag, ſo auch über den Produktionen des Geiſtes.

§. 33.

Es giebt darum auch keine Regel für die Konception eines Kunstwerkes, wohl aber für die Komposition und technische Vollendung desselben, so wie es einen bestimmten Standpunkt gibt für die Kritik. Was sich hierüber in einem Lehrbegriff fassen läßt, macht den Innhalt der Aesthetik aus.

§. 34.

Die Kritik beruht auf dem Geschmack oder dem Schönheitssinne. Den Geschmack zu bilden giebt es kein anderes Mittel, als den Menschen früh mit Gegenständen des Schönen zu umgeben. Er ist aber nur zu oft abhängig von Zeit, Nationalität und Klima, weswegen er ächt und falsch, natürlich und erkünstelt, fein und roh, einseitig und vielseitig seyn kann. Der Sinn für das Schöne darf in keinem Menschen fehlen, wenn ihm nicht etwas zu seiner Totalität als Mensch mangeln soll.

§. 35.

Das Geschmacks-Urtheil ist an sich nur subjectiv, aber es wird von jedem Menschen als unbedingt und allgemein gültig ausgesprochen, denn es beruht auf dem Gefühle, daß der Sinn für das Schöne nothwendig und das Schöne selbst zu allen Zeiten und unter allen Völkern nur Eins sey und seyn müsse.

§. 36.

Da das Wesen der Kunst nicht erforscht werden mag, so kann die Kritik auch blos ihre negativen Urtheile hinreichend belegen.

§. 37.

Wie der Künstler Eins ist mit seinem Kunstwerke, so muß es auch der Beschauer werden, und es in sich aufnehmen. Wem nicht selbst ein Antheil ward von productiver dichterischer Kraft, wer nicht Künstler wird mit dem Künstler, der ermangelt auch des wahren Sinnes für die Kunst.

§. 38.

Die Anregung der eignen schöpferischen Kraft ist es, was die höchste Wirkung der Kunst ausmacht, und die sogenannte Illusion, oder die Verwechslung eines Kunstprodukts mit einem Naturprodukte, bezeichnet überall nur eine technische Kunstfertigkeit, welche, so wie die Ueberraschung aufhört, uns höchstens eine kalte Bewunderung des Künstlers abnöthigt. — Bisweilen ist es aber auch nur die individuelle Gutmüthigkeit, die kindliche Beschränkung, die uns in einem ästhetischen Werke anzieht, und welche wir für Schönheit nehmen.

§. 39.

Die schöne Kunst darf keinem fremden Zwecke dienen, denn es ist ihr bloßes Daseyn, wodurch sie

ſich geltend macht, und daß wir dem ächten Kunſtwerke ein freies, unabhängiges Seyn zugeſtehen müſſen, darin liegt die poetiſche Täuſchung, von welcher in den Kunſttheorien ſo oft falſche Anſichten gegeben wurden. Uebrigens mag eine ſogenannte patriotiſche Kunſt in politiſcher oder kammeraliſtiſcher Hinſicht immer ihren Werth haben, und die Produkte derſelben können ſogar, unter gewiſſen Umſtänden, eine ſehr tiefe Wirkung hervorbringen, nur wird dieſe Wirkung keine äſthetiſche ſeyn.

§. 40.

Die Sittlichkeit des Künſtlers beruht nicht auf einer ſittlichen Tendenz ſeiner Produkte, ſondern in dem keuſchen, unentweihten Sinn, womit er empfängt und hervorbringt. Was die Begierde erregt in einem Kunſtwerke, wird nicht darum tadelhaft, ſondern weil dadurch das äſthetiſche Produkt, als ſolches aufgehoben wird. Die Schönheit geht verloren mit dem Schleier der Grazien.

§. 41.

Den Beruf zur Kunſt gibt die Natur; ihre Ausübung hängt aber ab von zufälligen Umſtänden und techniſch erworbenen Fertigkeiten. Man kann darum Künſtler ſeyn im höheren Sinne, ohne etwas zu produciren, und ſehr treffend iſt Leſſings Bemerkung, daß Raphael der größte Mahler geweſen wäre,

auch wenn er unglücklicher Weise ohne Hände zur Welt gekommen seyn würde.

§. 42.

Die Bildung des Künstlers hängt zwar vom Unterricht ab, und von Uebung nach klassischen Mustern; die lezte kann aber leicht der eigenthümlichen schöpferischen Kraft Abbruch thun, wie denn auch große Kunstsammlungen zwar den Geschmack fördern und die Begriffe berichtigen, aber der Kunst selbst in ihrem freien Wirken eher hinderlich sind. Die vorhandenen Muster des Schönen in Poesie, Musik und zeichnenden Kunst müssen nur den Genius aufwecken, und bei der äussern Vollendung der Form als Kanon dienen. Wer zu viel und zu lange sieht, der verliert das Vertrauen auf sich selbst, und indem er sich Fremdes aneignen will, bleibt er ewig von diesem Fremden abhängig. Daher erklärt sich, warum auch genialische Menschen sich so leicht zur Manier verirren konnten, und mit all ihrer Kraft in dem Eklektizismus untergingen.

§. 43.

Neben der schönen Kunst giebt es auch eine verschönernde, aber ihre Produkte bestehen nicht durch sich selbst, und dienen als Schmuck, ohne eigenthümliche Bedeutung.

§. 44.

Alle schönen Künste sind Eins durch sich selbst; und unterscheiden sich blos durch den materiellen

Stoff, in welchem sie bilden, daher sind ihnen auch die allgemeinen Grundsätze gemein.

§. 45.

Diese allgemeinen Grundsätze beziehen sich: 1. auf Erfindung; 2. auf Anordnung; 3. auf Ausführung.

§. 46.

Der Künstler muß seinen Stoff selbst erfinden, er sey ihm nun historisch dargeboten oder nicht. Der Stoff liegt entweder in seiner eignen Individualität, oder ausser derselben, er ist ein subjectives oder ein objectives, darum gibt es nur zwei Hauptarten der Kunst, Lyrik und Plastik, doch können beide sich mischen.

§. 47.

Die Gegenstände für den Künstler sind entweder gleichgültige, oder günstige, oder widerstrebende, aber dem niedrigern Geiste widerstrebt oft, was dem höhern als günstig erscheint. Den gleichgültigen Stoff interessant zu machen ist der Vorzug des Genies, sich auf das historische Interesse desselben stützen Zeichen innerer Dürftigkeit.

§. 48.

Gänzlich mißlingen muß das Bestreben der Kunst an einem jeden Stoffe, der sich in keinen geistigen Begriff auflösen läßt, oder keiner ästheti-

schen Form empfänglich ist. Die leblose oder blos organische Natur kann daher auch nur insofern ein Gegenstand für das Bestreben des Künstlers werden, als er ihr einen geistigen Charakter aufzudrücken weiß.

§. 49.

Die Wahl der Gegenstände wird mehr oder weniger beschränkt durch die verschiedenen Mittel der Darstellung, die jeder schönen Kunst ausschliessend eigen sind.

§. 50.

Der Stoff kann reich seyn oder dürftig, einfach oder zusammengesezt, gemein oder edel. Immer muß ihn der Geist des Künstlers leicht durchdringen können.

§. 51.

Nach Erfindung des Stoffes muß der Künstler die Motive wählen. Diese sind 1. die großen und erhabenen; 2. die anmuthigen; 3. die naiven; 4. die rührenden; 5. die wunderbaren; 6. die scherzhaften und komischen.

§. 52.

Die Wahl dieser Motive hängt nicht blos von der Neigung des Künstlers ab; sie werden vielmehr meist gegeben durch den Stoff und die Form. Auch sind sie in ästhetischer Hinsicht von ungleichem Werth.

§. 53.

In jeder ästhetischen Composition müssen Stoff und Form als ein organisches Ganzes erscheinen. Die Form selbst ist aber nichts weniger als willkührlich, denn sie hängt ganz von dem Stoffe ab.

§. 54.

Die Form steht unter dem zweifachen Gesetze der Schönheit und Correctheit. Jene ist das Werk des Genies, diese der Technik.

§. 55.

Der geistige Begriff, die Seele aller Kunstgebilde, kann nur in der Form und durch die Form sichtbar werden, und das Gemüth ansprechen. Der Begriff wird daher durch die Form versinnlicht, aber auf eine würdige und wohlgefällige Weise.

§. 56.

Die Kunstformen sind verschieden theils nach dem Stoffe, welchen der Künstler behandelt, theils nach den Zeichen, deren er sich zur Darstellung bedient, als da sind: Töne, Sprache, Farbe u. s. w. Sie sind es aber auch in Absicht des allgemein Charakteristischen wieder durch die Nationalität und den Geist der Zeit, von welchem der Genius der Kunst immer mehr oder weniger abhängig bleibt.

In der Kindheit der Kunst ist die Form dürftig, ohne Haltung und Anmuth, in ihrer Jugend herrschen Kraft und Rauhheit vor, in der Reife ihres Alters Schönheit und Grazie, bis sie zulezt in das Formlose sich verliert, wie sich denn Kindheit und Altersschwäche immer berühren.

§. 57.

Es gibt bloß technische Formen, wie in der Poesie das Sonett, Triolet, Madrigal ꝛc., welche den schaffenden Geist durch ihre Zufälligkeit beschränken, und darum verwerflich sind.

§. 58.

Jedwede Form muß poetisch seyn, das heißt, sie muß als das Werk der selbstschaffenden Phantasie erscheinen. Poesie ist der gemeinsame Berührungspunkt aller schönen Künste, und was nicht in eigner anziehender Gestalt und mit eignem Leben auftritt, das kann nicht als Werk der Kunst gelten. In dieser Hinsicht schliessen sich die meisten didactischen Gedichte und die gewöhnlichen Porträte aus dem Kreis ächter Kunstgebilde von selbst aus.

§. 59.

Jedes Kunstwerk besteht aus Theilen eines vollendeten Ganzen; diese Theile, als verschieden unter sich, bilden ein Mannichfaltiges, ohne welches weder das Gefühl noch die Phantasie an-

genehm erregt und beſchäftigt werden könnten. Jedes Einzelne muß aber an ſich ſchon als nothwendiger Theil eines beſtimmten organiſchen Ganzen erkannt werden.

§. 60.

Durch Einheit wird das Mannichfaltige zu einem harmoniſchen Ganzen verknüpft, denn nur als ſolches kann ein äſthetiſches Produkt auf den Namen eines Kunſtwerks Anſpruch machen, und ohne eine ſolche Verknüpfung entſtehen Verwirrung und Mangel an Intereſſe. Jedoch muß man die hiſtoriſche von der poetiſchen Einheit unterſcheiden, denn blos die lezte hat der Künſtler zu berückſichtigen. In Raphaels Transfiguration, z. B. findet ſich allerdings keine hiſtoriſche Einheit, wohl aber eine dichteriſche durch die verbindende Idee, welche dem Ganzen zum Grunde liegt.

§. 61.

Selbſt die Einheit der einzelnen Form kann bisweilen geopfert werden, wo die Form ſymboliſch erſcheint, und in ihrer ungleichartigen Zuſammenſetzung wieder auf den Begriff hindeutet. Von dieſer Art iſt die verſchleierte Iſis mit den hundert Brüſten. In dieſer ſcheinbaren Mißgeſtalt kündigt ſich bedeutend das tiefverborgene, allnährende Leben der Natur an.

§. 62.

Von Einheit ist die Simplicität zu unterscheiden. Je weniger Hilfsmittel der Dichter in Bewegung sezt, desto tiefer wird seine Wirkung seyn. Aphrodite erscheint unbekleidet, und nur ein leichtes Gewand umfließt die Grazien. Nur wenn der Mensch abgefallen ist von der Natur, genügt sie ihm nicht mehr in ihrer keuschen Einfalt, er schafft sich ein Afterbild, und behängt und bemahlt es, wie die Wilden ihren Körper. Darum stehen die frühern Dichter und Mahler und Tonkünstler aller Völker meist sehr weit über den spätern, Homer so weit über den Alexandrinern, Theokrit über Bion und Moschos, die florentinische Schule über der venetianischen; darum sind die größten Menschen auch die einfachsten. Nur muß die Simplicität nie Zeichen der Dürftigkeit seyn.

§. 63.

Die Simplicität macht den Schmuck nicht verwerflich, sobald er nur nicht am unrechten Orte angebracht wird. Die corinthische Säule mit ihrem reichverzierten Kapitäl ist nicht minder schön als die dorische mit ihrem einfachen Knauf, nur eine jede auf eigne Weise. Wo ein Kunstwerk weniger innere Tiefe hat, da wird es weniger des äußeren Schmuckes entbehren können, wie die Oper gegen die Tragödie, die Theatermusik gegen den Choral, der Tempel gegen den Palast. Nur daß der Schmuck

nie Ueberladung und nie da angebracht werde, wo er ſtört und abzieht. Man ſtelle, um ein Beiſpiel zu haben, Guido's und Netſcher's Cleopatra nebeneinander, beide in dem Moment, wo die Schlange den tödlichen Biß vollbringt. Bei Guido ſteht ſie einſam, gewandlos, die Beiwerke ſind nur angedeutet, bei dem Niederländer die reichſte Bekleidung und Umgebung, eine Fülle von Farbenpracht, wodurch die ernſte, feierliche Todesſcene zur Prunkſcene wird.

§. 64.

Leichtigkeit iſt ebenfalls ein unerläßliches Erforderniß für die Darſtellung. Der wahre Künſtler ſchafft ohne gewaltſame Anſtrengung, zwar nicht ſpielend, aber doch mit beſonnenem Ernſte, der Nachahmer bringt nur mit ängſtlicher Mühe hervor, darum iſt in dem Werke von jenem ſo wenig eine Spur des Werdens ſichtbar, als in den Produkten der Natur; frei, wenn gleich nach einem ſtrengen inneren Geſetze, fügen ſich die Theile unter der Hand des produktiven Dichters zu einem Ganzen, wie nach den Tönen von Amphions Leyer die Steine ſich zu Mauern und Wohnungen geſtalteten. Alles übrige erſcheint als Kind der Mühe und Noth.

§. 65.

Wo die Leichtigkeit bloß auf techniſcher Fertigkeit beruht, da deutet ſie auf Mangel an innerer Kraft, und was aus ihr hervorgeht, wird darum

auch nie auf das Gemüth wirken, weil der tiefe Sinn fehlt und die höhere Bedeutung.

§. 66.

Ein jedes Kunstwerk muß natürlich seyn, das heißt, es muß den Schein eines Naturwerks haben. Diesen Schein erhält es nur durch seinen strengen organischen Zusammenhang, durch die innigste Verbindung der Form mit dem Stoffe. Ein jedes Seyn ist nur nach Gesetzen möglich, und wir nennen darum unnatürlich, was sich von diesen Gesetzen entfernt, und eben dadurch sein eigenthümliches Daseyn aufhebt, und ein fremdes in sich aufnimmt.

§. 67.

Aus der Natürlichkeit eines Kunstwerkes geht seine Wahrheit hervor, oder seine Uebereinstimmung mit sich selbst. Es ist im Gebiete der Kunst sehr gleichgültig, ob der Gegenstand der Sinnenwelt oder dem Reiche der Phantasie angehöre, und die Erscheinung der Hexen im Makbeth, des Geistes im Hamlet, des Oberon und der Titania haben dieselbe poetische Wahrheit, welche wir der Antigone des Sophokles, dem Laokoon und andern Werken dieser Art zugestehen. Die Wahrheit der Sinnenwelt ist für ihn nur in sofern bindend, als er sich selbst in dieser Welt bewegt, aber auch hier mag er die Schranken durchbrechen, sobald er nur die Phantasie über die Empfindung zu erheben

weiß, darum steht der genialische Dichter, zum Beispiel, in Absicht der häufigen Ortsveränderungen auf der Bühne, nicht unter dem Gesetze, welches das blose Talent beschränkt. Auch löst der tiefere Sinn oft einen scheinbaren Widerspruch, wie in Correggio's Kreuzabnahme, wo gemeine Kritik dem Künstler zum Vorwurf machte, daß der Leichnam des großen Todten mehr das Ansehn eines in Leiden entschlummerten als eines durch Leiden zu todte gemarterten habe, aber gerade dem gemeinen Sinn mußte das Geheimniß dieser Erscheinung verschlossen bleiben, der höhere ahnete leicht, daß hier kein wirklicher Tod sey und keine Verwesung, sondern das Wunder einer baldigen Auferstehung. Aus ähnlichem Grunde finden unsre meisten Schauspieler, und auch andere, die nur sich selbst spielen, den Schmerz in der Niobe zu kalt, und den Apollo fast ein wenig geistarm, weil ihnen das Leiden und Wirken höherer Naturen etwas unbegreifliches hat.

§. 68.

Die ästhetische Wahrheit steht unter dem Gesetz der Würde, und andre Forderungen entstehen daher für die zeichnenden Künste, andre für die Poesie. Das Auge fühlt sich von mancher Erscheinung abgestossen, welche die Phantasie willig aufnimmt. Der Dichter durfte den Laokoon lautaufschreien lassen im schrecklichen Schmerz, er durfte die priesterliche Binde mahlen, verunreinigt von

dem Geifer der Schlangen; aber wehe, wenn ihm hier auch der Künstler gefolgt wäre, dem wir die herrliche Gruppe in Marmor verdanken! Dadurch, daß in seinem Laokoon mehr Ruhe vorherrscht, hebt er nur die gemeine Wahrheit täglicher Erfahrung auf, keineswegs aber die dichterische, welche höher steht als die Erfahrung.

§. 69.

Selbst in den phantastischen Gestaltungen der Kunst ist noch Wahrheit, wie in der Posse des Lustspieldichters, in der Carrikatur und in den Arabesken des zeichnenden Künstlers, denn auch wo der Genius seinen Gegenstand spielend und scherzend ergreift, ist kein Zeichen ohne Bedeutsamkeit und keine Bedeutung ohne inneren Zusammenhang mit dem Zeichen.

§. 70.

Das Kunstwerk soll deutlich seyn, oder — sich selbst aussprechen. Viel hängt hier wieder von den Zeichen ab, deren sich der Künstler zur Darstellung bedient, und die Mahlerei ist in dieser Hinsicht ungleich beschränkter als die Dichtkunst, am beschränktesten aber die Musik. Auch ist es überhaupt unmöglich, die Grenze der Deutlichkeit anzugeben, jenseit welcher die Poesie aufhört, und die Prose anfängt. Was hauptsächlich nur die Phantasie erregen soll, darf nicht in zu bestimmter Gestalt hervortreten, darum hat die Mahlerei kein

Wunderbares außer dem Helldunkel, und deſſen überhaupt weniger als die Dichtkunſt, weil dort die Geſtalten in feſten Umriſſen erſcheinen, darum mußte Guido, in der Himmelfahrt der Jungfrau, die Farbe erſt entkörpern und in reines Licht auflöſen, darum kann kein Mahler die ſchauerliche Oede einer Gegend unter dem Nordpol in Farbe bilden, wie Klopſtock es in dem einzigen Vers konnte:

„Wo kein Todter begraben liegt, wo kein Auferſtehn ſeyn wird.“

§. 71.

Treu wird die Darſtellung des Künſtlers durch die Uebereinſtimmung derſelben mit dem Urbilde, dieſes ſey nun eine innere oder äußere Erſcheinung. Im lezten Falle wird aber die Treue nur momentan, inwiefern ſie ſtatt des Charakteriſchen und Bleibenden, oder auch zugleich neben demſelben, das Zufällige und Vorübergehende fixirt. Dieſe proſaiſche Treue iſt der poetiſchen geradezu entgegengeſezt, welche überall das Gemeine vertilgt, und nur den Begriff individualiſirt. Jener verdanken wir ſo viele platte und zum Theil zurückſtoßende Naturkopieen im Drama, in der ſogenannten mahleriſchen Poeſie, in der Lyrik ſogar, ſo wie im Porträt und in der Landſchaft.

§. 72.

Jedes Kunſtwerk ſey vollſtändig, d. h. ihm mangle nichts von dem, wodurch die Möglichkeit

seines Daseyns bedingt wird. Das Gesetz der Vollständigkeit bezieht sich auf die einzelnen Theile wie auf das Ganze. Ein Torso mag wohl, als Studium des Künstlers, seinen Werth haben, in der Reihe ästhetischer Werke kann man ihn bloß historisch aufführen. Bisweilen liegt auch schon im Gegenstande die innere Unmöglichkeit seiner Vollendung, wie in Schillers Geisterseher. Was konnte der Dichter in einem zweiten Theile noch zeigen, als das leere bretterne Gerüst des Schauspiels, das prosaische Spiel hinter den Coulissen? Er mußte selbst hervortreten, und die Auflösung geben, aber eben dadurch auch sein Werk als Kunstwerk zernichten.

§. 73.

Das Bestreben nach Vollständigkeit kann leicht auf der einen Seite in leeren Ueberfluß, auf der andern in Plattheit und kindisches Spiel ausarten, wie in dem mühsamen Fleiß eines Denner, der mikroscopischen Naturmahlerei eines Brockes und in der ewig spinnenden Prosa eines unsrer bekanntesten Dichter. Mit wenigen rohen Pinselzügen weiß der geniale Künstler zu bezeichnen, was der, dessen Talent die Geduld ist, oder der sich immer unstet auf excentrischen Bahnen bewegt, selten auch nur anzudeuten vermag.

§. 74.

In einem Kunstwerke hat nicht alles gleiche Bedeutsamkeit; einiges muß darum bestimmter her-

vorgehoben, andres mehr zurückgestellt werden, dadurch gewinnt das ganze Haltung. Diese Lehre ist von der höchsten Fruchtbarkeit nicht blos für den Mahler, sondern auch für den Dichter, den Schauspieler und Tonkünstler, und wie zu dieser Absicht die Mahlerei Licht und Schatten, Localfarben und Perspective anwendet, so müssen es auch die übrigen Künstler, jeder nach seinen Mitteln. Auf den Hauptbegriff wird das Interesse zusammengehalten im Poem, wie im Gemählde das Licht auf die Hauptfigur, denn alles übrige ist um des Einen willen und durch das Eine vorhanden, darum ist der Schauspieldichter zu tadeln, wenn er eine Nebenperson zu bedeutend und zum Nachtheil für die Hauptperson hervorhebt, der Fabulist, wenn er ein dramatisches Interesse in seine Erzählung bringt, der Declamator, der die Kraft seines Tons nicht auszusparen weiß, der Mahler, welcher der Fläche keine Tiefe zu geben versteht.

§. 75.

Sanft und unmerklich müssen die Theile eines Kunstwerkes in einander verfliessen, und nirgend sich widerstrebend oder geschieden erscheinen. Nicht die Structur eines Körpers soll uns der dichtende Künstler zeigen, und noch weniger ein Skelett mit Drath zusammengefügt, sondern das blühende aufschwellende Leben selbst. Dadurch erhält das Gebilde Harmonie. Darum keine streitenden Gegensätze von

Licht und Schatten, sondern innige Verschmelzung der Uebergänge, keine Ostentation von anatomischer oder psychologischer Gelehrsamkeit, welche oft das ganze Verdienst eines Bildwerks oder eines Romans ausmachen, sondern Gestalten, die sich in lebendiger Kraft bewegen. Wie in Michael Angelos jüngstem Gericht der Apostel Bartholomäus dem Weltrichter seine abgezogne Haut zeigt, so könnten es die meisten Personen in den meisten unsrer modernen Dichtungen thun, wenn je ein allgemeines Sündengericht auf dem Parnaß zu Stande kommen sollte, uud man dürfte gar vielen unsrer Romanen- und Schauspieldichter sagen, was jener gemeine Sicilianer dem Mahler Houel mit drohendem Finger zurief, als er einige Umherstehende in sein Taschenbuch zeichnete: Dir wird wohl anders zu Muthe werden, wenn einstens die Seelen all der kleinen Männer in deinem Buche von dir zurückgefordert werden.

§. 76.

Die Harmonie fordert aber keineswegs das eckle Verblasen und Verglätten, welches jedem Gegenstande seinen eigenthümlichen Charakter raubt, und die Kraft und die Anmuth zugleich aufhebt. Unsre Dichter, zumahl die meisten Modernen, lassen sich zwar ein Uebermaß der Feile selten zu Schulden kommen, desto häufigere Beispiele davon geben aber einige unsrer Tonkünstler und einige Mahler der nie-

derländiſchen Schule, wie Poelemburg und van der Werft.

§. 77.

Der Künſtler bedarf zur Darſtellung beſtimmter Zeichen, denen eine beſtimmte Bedeutung unterliegt. In der richtigen Anwendung dieſer Zeichen beſteht die Correctheit, die ein Werk des Geſchmackes und der Technik iſt, indem ſie von anerkannten Regeln ausgeht, und folglich erworben werden mag.

§. 78.

Wenn es gleich für jeden einzelnen Künſtler nur einerlei Zeichen giebt, für den Dichter nur Wörter, für den Tonkünſtler nur Töne, für den Mahler nur Zeichnung und Farbe, ſo laſſen dieſe Zeichen in ihrer Zuſammenſetzung doch wieder eine große Mannichfaltigkeit und Verſchiedenheit zu. Die Eigenthümlichkeit im Gebrauche derſelben macht den Styl aus.

§. 79.

Es giebt einen großen und kühnen, einen ſchönen und zierlichen, einen ängſtlichen und kleinlichen, einen niedrigen und gemeinen Styl, auch einen antiken und modernen. Immer bezeichnet er mehr oder weniger die Individualität und das Zeitalter des Künſtlers, in wiefern jene wieder aus dieſem erkannt wird.

§. 80.

Der Styl kann ausgebildet werden durch das Studium klaſſiſcher Muſter, aber nicht angeeignet, denn er iſt eins mit den Umriſſen, in welchen die Geſtalten dem innern Auge des Künſtlers erſcheinen.

§. 81.

Die Eigenthümlichkeit des Styls hängt darum ab von der Art und Weiſe, wie der Künſtler von ſeinem Gegenſtande affizirt wird. Tacitus, zum Beiſpiel, konnte nicht anders ſchreiben als in oft dunkler Kürze. Die tiefgeſunkene Zeit, welche den Stoff ſeiner Geſchichtbücher ausmacht, mußte einen edlen Geiſt abſtoßen, wohl aber ziemte die Fülle der Rede dem Hiſtoriker, welcher die Annalen von römiſcher Größe und römiſcher Tugend aufzeichnete.

§. 82.

Die Ausartung des Styls, oder die Willkühr im Gebrauche der Zeichen macht die Manier. Wo ſie hervorgeht aus der Nationalität eines Volkes, da kann bei dieſem Volke die wahre Kunſt auch nie zum höheren gedeihen, wie wir es am franzöſiſchen Theater und an der franzöſiſchen Mahlerſchule ſehen.

§. 83.

Durch Stoff und Form iſt der Begriff eines Kunſtwerkes noch nicht erſchöpft. Es muß das Leben oder der Ausdruck hinzukommen. Liebend muß

der Künſtler ſein Gebilde umfaſſen, damit es erwarme von ſeinem Hauch, und von dem Schlag ſeines Herzens. Ein jedes äſthetiſche Produkt hat aber ſeine Bedeutung in ſich ſelbſt, oder es deutet auf etwas auſſer ſich. Im lezten Falle iſt es ſymboliſch.

§. 84.

Die ſymboliſche Kunſt enthält unter ſich das Symbol im engern Sinne und die Allegorie. Jenes perſonifizirt den Begriff, dieſe verwandelt ihn in eine ähnliche Anſchauung. So ſind in Raphaels Bogengemählde Klugheit, Mäßigung und Stärke ſymboliſche Geſtalten, aber Eros, der ſich in die Löwenhaut des Alciden gehüllt hat, und ſeine Keule ſchleppt, iſt Allegorie, bildliche Darſtellung des Erfahrungsſatzes, daß Liebe die Tapferkeit beſiege.

§. 85.

In dem Ausdrucke herrſcht entweder die Kraft vor, oder die Grazie, das Naive oder das Rührende, das Komiſche oder das Satyriſche.

§. 86.

Das Daſeyn der Kraft erkennen wir nur aus dem Daſeyn ihrer Wirkungen oder aus ihrer Thätigkeit. Iſt dieſe Thätigkeit eine blos innere, ſo macht ſie den Ausdruck des Charakterbildes, iſt ſie zugleich eine äußere, den der hiſtoriſchen Darſtellung.

§. 87.

Die höhere Kraft erregt unſer Intereſſe nicht durch ihre Richtung, ſondern durch ihr bloßes Daſeyn. Doch kann und darf ihr Beſtreben nie auf Niedriges und Gemeines gehen, weil ſie ſich dadurch, als höhere Kraft, ſelbſt aufheben würde.

§. 88.

Die innere Kraft kündigt ſich nicht nothwendig in beſtimmter Thätigkeit an, ſie erſcheint oft als ein Ruhen auf ſich ſelbſt. Der männliche Charakter hat aber ſeinen Ruhepunkt im Gefühle ſeiner Kraft, der weibliche in Unſchuld und Vertrauen.

§. 89.

Die Kraft iſt weder der Schönheit noch der Anmuth entgegengeſezt, ſondern blos der Schwäche. Ohne jene artet ſie leicht in Rohheit aus. An der Grenze der Wahrheit und Schönheit wird ſie Kühnheit, wie in den meiſten Bildwerken von Michael Angelo und Rubens, in einer heiligen Familie von Raphael, wo in der heil. Anna das abgeblühte Leben und in der heil. Catharina die friſche Fülle der Jugend dicht nebeneinander erſcheinen. Nahe jener Grenze ſteht auch die Stelle in Goethe's Taſſo, wo der Dichter von den Aurikeln ſagt:

Sie ſehen uns
Mit ihren Kinderaugen freundlich an.

§. 90.

Wenn ſich in der Kraft ein höheres Beſtreben ankündigt, ſo wird ſie edel, und in dem Siege der Freiheit über Sinnlichkeit offenbart ſich die Würde.

§. 91.

Männliche und weibliche Würde unterſcheiden ſich dadurch, daß jene ein etwas Erworbenes iſt im Kampfe des Menſchen mit ſich ſelbſt, dieſe ein treues Bewahren urſprünglicher Reinheit. Der Mann mag mit dem Geiſte ringen um die Weihe, und wenn ihm auch eine verrenkte Hüfte bleibt als Zeichen ſeiner Anſtrengung, aber dem Weibe ward dieſe Weihe des Himmels ſchon von der Natur verliehen.

§. 92.

Kraft und Huld bilden das höhere, innere Leben, welches in der Kunſtform erſcheint, und ohne dieſes Leben kann ſie nur dem Auge oder dem Ohr gefallen, aber nie das Gemüth anſprechen.

§. 93.

Das höchſte, reinſte Leben kündigt ſich in Ruhe an, aber es wird nur ſelten ganz verſtanden, denn es iſt mehr ein Eigenthum göttlicher Natur als menſchlicher. Darum halten viele die herrlichſten Bildwerke des Alterthums für kalt und todt, weil ihnen dieſe innere Freiheit, dieſe Unabhängig-

keit vom Zufälligen und Wandelbaren als ein Unding erſcheint. Selbſt das Künſtlerauge verſieht ſich hier oft, und Mengs, zum Beiſpiel, hat bloß die Formen der alten Götterwelt begriffen, aber nicht ihren Geiſt.

§. 94.

Das bloß materielle Leben darf der Künſtler nur inſofern nachbilden, als es Zeichen eines geiſtigen iſt. Er muß die Thier- und Pflanzenwelt in den Kreis der Menſchheit erheben, und die gemeine menſchliche Natur wenigſtens nie in ihrer ſchmähligen Abhängigkeit von blos thieriſchen Bedürfniſſen zeigen, wie ſo viele niederländiſche Mahler gethan haben, und wovon auch manche unſrer Dichter nicht frei ſind. Darum kann die Liebe als bloßer Geſchlechtstrieb nicht in ein Kunſtwerk aufgenommen werden, und alles Beſtreben, die Geſchlechtsvermiſchung zu einer Offenbarung im Fleiſche zu machen, wie in der Lucinde, oder ſie durch blendende Farbenpracht zu verhüllen, wie im Ardinghello, muß nothwendig verunglücken. Nicht viel weniger ſchlimm iſt es, wenn der Künſtler das Höhere im Gemeinen darſtellen will, ſtatt das Gemeine zum Höheren umzubilden. So ſezt Rubens in ſeiner Himmelfahrt der Jungfrau, mit gutmüthiger Hausvaterliebe, ſeine Frau in die Wolken, und die gute Dame ſcheint ſelbſt nicht zu begreifen, wie ſie zu der bei ihrem Embonpoint etwas beſchwerlichen Ehre einer Apotheoſe komme.

§. 95.

Das Leben des Mannes ist mehr ein äußeres, das weibliche Leben mehr ein inneres. Wo beide in Handlung gesezt sind, da erscheint der Mann mehr thätig, das Weib mehr leidend. Wo jener auf sich selbst stehen muß, wie im Kampfe mit dem Schicksal, da muß dem Weibe eine andre Kraft zu Hilfe kommen, oder die zarte Weiblichkeit wird in ihr aufgehoben. Diese eintretende Kraft ist das religiöse Gefühl, wie es Schiller in Maria Stuart so trefflich benuzt hat.

§. 96.

Wenn der männliche Charakter durch Kraft anzieht, so gewinnt der weibliche durch Anmuth und Huld. Diese machen den Ausdruck der schönen Seele. Das Heilige erscheint im weiblichen Gemüth als innere Nothwendigkeit. Unschuld und Demuth, Liebe und Vertrauen, und ruhige Ergebung sind kein Erwerb, sondern eine Mitgabe, und der keusche Sinn ahndet das Unsittliche oft nicht einmal da, wo es ihm in den Weg tritt, aber darum geht die reine Weiblichkeit auch unter, wo sie zum vollen Gefühl ihres Seyns gelangt. Dieß ist der verhängnißvolle Baum der Erkenntniß, und das Bewußtseyn der Blöße kann erst nach dem Falle kommen. Hierin liegt es wohl auch, warum es so wenigen Dichtern gelingen konnte, schöne Weiblichkeit darzustellen, die immer Eins ist mit

dem Naiven der Gesinnung. Nirgends treten Affektation und Bestreben sichtbarer hervor als in einer erkünstelten Natur. So parodirt sich Kotzebue immer selbst in seinen naiv seynsollenden Dirnen, und die ähnlichen Charaktere bei Iffland sind rhetorische Kunstübungen. Dies hebt Vossens Luise so unendlich über das noch immer fortwuchernde Geschlecht der Nachahmungen. Nur aus der höchsten Lauterkeit des Gemüths kann das ächte Gebilde weiblicher Würde hervorgehen, und das Naive der Gesinnung kann der Dichter nicht mehr unverfälscht aus der zweiten Hand erhalten.

§. 97.

Es giebt eine Bewegung und einen Ausdruck, welche unwiderstehlich anziehen, weil sie auf ein Einssеyn mit der Natur hindeuten. Dieser wunderbare Zauber ist die Grazie. Sie erscheint als Anmuth im äussern Leben, inwiefern dieses sich der Kunst und der blos conventionellen Sitte noch nicht hingegeben hat, als Huld im Gemüthe, das mit sich selbst noch nicht in Zwiespalt gerathen ist, und zu jedem befreundeten Wesen voll Vertrauen und Liebe sich hinneigt. Mit der höchsten Ruhe und Unschuld und Reinheit vergesellschaftet sich der Friede einer höheren Welt, und erzeugt die Holdseligkeit, das Höchste, was die moderne Kunst zu erreichen vermochte, und worin sie über der alten steht.

§. 98.

Anmuth hat auch die leblose Natur, sie ist der herrschende Charakter in der Blumenwelt, sie spricht das Gemüth an in den lieblichen Bildungen des Lothringers Claude und seines niederländischen Schülers Swanefeld, denn gerade in diesem heitern, fröhlichen Daseyn, in diesem stillen Leben und Blühen der Pflanzen und Bäume, in diesen freundlich spielenden Lichtstrahlen, in dieser Kindestreue gegen die Natur und in dieser Anspruchlosigkeit bewährt sich das Wesen der Anmuth. Sie ist aber keine zufällige Schönheit oder bloße Verschönerung, wozu Schiller sie machen wollte*), sondern unzertrennlich von dem Seyn des Gegenstandes, an welchem sie erscheint. Jedes Wesen, an welchem die Kunst nicht gemodelt hat, muß in allen seinen Bewegungen sich selbst aussprechen. Anders neigt sich die Liebe zu den Spielen der Kinder, anders der Mißmuth, anders erröthet männliche Bescheidenheit, anders weibliche Schamhaftigkeit. Die Bewegung muß eine Bedeutung haben, aber diese Bedeutung soll weniger den historischen Moment als den Charakter des Bewegten bezeichnen. Oder warum hängen wir mit wohlgefälliger Rührung an dem Bilde des kleinen Astyanax, wenn er sich erschreckt wegwendet vom wehenden Helmbusch des

*) In seiner Abhandlung über Anmuth und Würde, im 2. Theile seiner prosaischen Schriften.

Vaters, und lächeln über Rembrants Ganymed (oder vielmehr über den Künstler und seinen Jupiter), der aussieht, als ob ihn der Adler von einer Gänseheerde weggenommen hätte, und dessen greinendes Gesicht die Mißgestalt noch possierlicher macht?

§. 99.

Der Ausdruck der Grazie ist nicht minder schwierig als der Ausdruck des Naiven. Es ist ein geheimnisvoller magischer Gürtel, worinn die Charitinnen den süßesten Liebreitz verbargen. Nur im Anklang des zartesten Gefühls, nur in den harmlosen Spielen der unter den Blumen des Lebens erwachten Phantasie offenbart sich dieser Zauber, der das ganze Gemüth gefangen nimmt. Die Grazie ist aber auch dem Ernste nicht fremd, und im frommen Gemüth verklärt sie das Irdische zum Göttlichen. Goethe's Iphigenie und Tasso geben schöne Beispiele hievon. Wo sie nur in den äußeren Erscheinungen vorhanden ist, da hat sie den Charakter des Mahlerischen, wie in vielen Stellen der Wielandschen Gedichte.

§. 100.

Es giebt neben der natürlichen auch eine künstliche Grazie, aber sie verräth sich leicht durch ein sichtbares Bestreben, oder durch den Mangel an Keuschheit und Lauterkeit des Sinnes. Von jenem Bestreben ist Guido nicht immer frei. Die Stellungen seiner Cleopatra und Dejanira, die zierliche

Art, womit die Madonna in der sonst schön gedachten Flucht nach Aegypten den Schleier hält, verrathen nur zu sehr die Absicht und die Vorbilder des Künstlers. Hoch über ihm steht offenbar in dieser Hinsicht Correggio, zumahl in der Zingara und in der berühmten Nacht in der Dresdner Gallerie, und man hat warlich unrecht, wenn man die Grazie dieses Mahlers bloß als Wirkung der Ründung seiner Umrisse, der Magie seines Helldunkels und seiner Reflexe und seiner Milderung im Ausdrucke betrachtet. Kein andrer Künstler wußte die Kunst tiefer zu verbergen; immer ist die Stellung und Haltung seiner Figuren im reinsten Einklange mit ihrer Bedeutung. Es giebt kaum ein anmuthigeres Bild als seine Madonna mit dem Kinde (die eben genannte Zingara) im Schatten von Palmen ruhend. Liebend neigt sie sich auf ihren schlummernden Säugling herab, und der Schlaf sinkt eben auch auf ihre Augenlieder. Reitzender kann keine Gruppe geordnet werden, aber diese Anordnung verräth so wenig Absicht und Künstelei, daß wir sie vielmehr als wesentlich für die Bezeichnung höherer Naturen betrachten. Das reinere Leben muß sich überall freier und geistiger bewegen selbst in der Abhängigkeit von den Gesetzen der Körperwelt, und der Friede des Himmels, der in der Seele wohnt, muß auch die ganze äußere Gestalt umschweben, wenn das Höhere nicht im Gemeinen untergehen soll.

§. 101.

Die künſtliche Grazie iſt durchaus ein Kind der Frivolität, und darum beſonders einheimiſch bei dem Volke, welches zuerſt den Namen und die Sache hätte. Sie beſteht eigentlich in einem Beſtreben, das Gemeine zu heiligen, und es dadurch dem Scherze, in deſſen Gebiet es gehört, wieder zu entziehen. Alle Dichter, welche ſich dieſen Mißgriff erlaubten, mußten auch verunglücken, und Ovid (in wiefern er hieher gehört), Dorat, Barthe u. ſ. w. ſtehen nur da als warnende Zeichen ihrer Zeit. Wieland, deſſen ſpätere Neigung ihn dem Ernſte ſo ſehr entfremdete, entging der Klippe, indem er ſeine Gegenſtände meiſt in das Komiſche hinüberſpielte, oder ſich wenigſtens faſt immer an der Grenze deſſelben hielt.

§. 102.

Die Grazie wird zur bloßen Zierlichkeit, wenn das Beſtreben der Verſchönerung hervorblickt. Dieſe Zierlichkeit kündigt ſich durchaus als ein Werk der Kunſt an, und als ein Produkt hoher, techniſcher Fertigkeit und mühſamer Vollendung. Genialiſche Produktionen ſind nie zierlich, ſo wie der genialiſche Menſch es unmöglich in ſeinem Aeußern ſeyn kann. Die Kunſtperioden, worin der Geſchmack am Zierlichen vorherrſchte, deuteten ſchon jedesmal den nahen Verfall der Kunſt an, oder die innere Un-

fähigkeit eines Volkes, Eigenthümliches und Höheres hervorzubringen.

§. 103.

Der zierliche Geschmack endigt mit Affectation und Grimasse. Auf Lebrün mußte Boucher folgen, der sogenannte Mahler der Grazien, welcher die Hetären aus dem Palais Royal den hellenischen Charitinnen substituirte, und auf die Pope und Bernard konnten überall nur leere Versificateurs folgen. Denselben Gang hat die Kirchenmusik, die Baukunst und die Gartenkunst genommen, doch kann zum Glück eine solche Entartung des Geschmackes nie von langer Dauer seyn, aber überall trifft sie mit einer allgemeinen Erschlaffung der Sitten zusammen.

§. 104.

Im naiven Ausdruck spricht sich die Natur selbst aus, er kann daher nur hervorgehen aus einem kindlichen Gemüthe, welches Sitte und Convenienz nicht achtet, wo sie der Idee entgegen gesetzt sind. Der Künstler, welcher seinen Gegenständen diesen Ausdruck geben will, muß die Natur selbst darstellen in ihrer Reinheit und Unschuld, aber er darf nicht die Beschränkung der Natur zeigen, sondern jene schöne Nothwendigkeit, welche der Mensch nur dadurch in sich aufheben könnte, daß er sich unter die Herrschaft des Gemeinen beugte, oder der Verfeinerung.

§. 105.

Wo der Künſtler die Natur in der Zeit ergreift, da iſt ſie auch ſchon verunſtaltet durch die Zeit, und man hat eben ſo ſehr unrecht, die Rohheit mit dem Namen der Natur zu belegen als die Verfeinerung. Der Künſtler muß ſie nur in der Idee auffaſſen und darſtellen, denn ſonſt wären in der That die Bettler in Gay's bekannter Oper, die Schillerſchen Räuber, und die Ritter und Edelfräulein der Herren Spieß und Cramer eben ſo gut Beiſpiele des Naiven, als Fontenelle's und Roſts Schäfer, und Grecourt und Parny möchten ſich immerhin neben Homer, Sophokles und Theokrit ſtellen.

§. 106.

Inwiefern das Naive auf einem Gegenſatze zwiſchen Verſtand und Vernunft, zwiſchen dem innern und äußern Leben beruht, kann es in ſeiner ganzen Vollkommenheit auch nur in der Poeſie und dann, mit einiger Einſchränkung in den zeichnenden Künſten erſcheinen. Der Muſik und Architektur bleibt der Ausdruck deſſelben immer fremd.

§. 107.

Der Ausdruck des Naiven fordert Simplicität und Ruhe. Die Leidenſchaft giebt höchſtens das Naive der Ueberraſchung. Unter den verſchiedenen Dichtarten erſcheint es wohl am ſeltenſten in der Lyrik, weil es ſo ſelten in der Individualität des

Dichters selbst vorhanden ist. Unter den Lyrikern der Alten finden wir es am häufigsten im Anakreon und Tibull, bei jenem aber mehr scherzhaft als kindlich, bei diesem mehr zum Ernst und zum Sentimentalen sich neigend. Im Tibullus ist schon mehr das Streben aus der Zeit herauszuflüchten.

§. 108.

Der Ausdruck des Rührenden beruht auf einem Gleichmaße zwischen Kraft und Leiden. Aber wohl zu unterscheiden ist die elegische von der tragischen Rührung, wovon bei der Elegie und dem Trauerspiele weiter die Rede seyn soll. Jene schließt den Scherz aus, diese wählt oft das Komische als Motiv, aber sie verändert seine Wirkung, indem sie ihm eine ernste Bedeutung unterlegt. Darum stören uns alle Spiele des Witzes beim Elegiker, wie uns denn eben deswegen Ovid fast immer kalt läßt, aber nicht so die Tragiker, wovon in Shakespear's König Lear und Hamlet so herrliche Beispiele vorkommen.

§. 109.

Die Rührung muß in dem Künstler selbst seyn, wenn er sie durch sein Werk hervorbringen will. Der Frost ist ihr inzwischen noch weniger nachtheilig als die Kraftlosigkeit, die nichts besseres thun kann, als sich zernichten lassen, oder sich selbst zernichten.

§. 110.

Die Rührung liebt die Bilderſprache, denn ſelten thut ihr das einfache Zeichen Genüge, und das Tiefſte und Höchſte kann ſich meiſt nur vergleichend ausſprechen. Wenn die arme, unglückliche Maria von Moulins zu Yorik ſagt, Gott ſchicket warmen Wind, wenn das Lamm geſchoren iſt, ſo möcht' es wohl unmöglich ſeyn, ſo viel Liebe und Vertrauen, ſo viel Leiden und ſo viel Muth und Ergebung außerbildlich zu bezeichnen.

§. 111.

Da es nur das Leiden einer edlern Natur ſeyn kann, was äſthetiſche Rührung wirket, ſo iſt auch Würde unzertrennlich von dem Ausdrucke derſelben.

§. 112.

Die Rührung ſchließt keineswegs die Reflexion aus, aber ein anderes iſt die Reflexion der Leidenſchaft, ein anderes die Reflexion des Verſtandes. Jene iſt das Zucken des Blitzes aus ſchwüler Gewitterluft, dieſe der ruhige Blick in die klare Tiefe des Aethers.

§. 113.

Wenn der Dichter den Gegenſtand, welcher ſeine Sehnſucht oder ſeine Abneigung erregt hat, außer dieſer Beziehung ſtellt, und ihn zum Spiel der Phantaſie macht, ſo entſteht der witzige Froſt

oder der fröstelnde Witz, der uns besonders in den italienischen Dichtern so oft anschauert gleich einem Aprilschnee, der in die Blüten fällt.

§. 114.

Der witzige Ausdruck ist immer ein Spiel. Der Dichter spielt mit den Begriffen, oder mit den Worten oder mit sich selbst. Er hebt die Trennung der Formen und Verstandesklassificationen auf, aber nur für einen Moment, weil sein Princip kein logisches ist, und die Paarung des Unähnlichen mit dem Aehnlichen nur so lange gefallen kann, als etwa die Trauungsformel dauert. Deswegen ist die Erscheinung des Witzes schnell vorübergehend, und der zeichnende Künstler kann wenig Gebrauch davon machen, indem er sein luftiges Wesen fixiren müßte. Auch der Tonkünstler kann nicht witzig seyn, denn ihm fehlt das Band zur Vereinigung des Ungleichartigen.

§. 115.

Der leichteste Witz ist der Wortwitz, denn er vernichtet sich gleich selbst. Er ist eigentlich ein Räthsel, welches aufhört, sobald man den Schlüssel dazu hat. Auch ist er mehr das Verdienst oder Unverdienst einer Sprache als des Dichters, und er findet sich darum am häufigsten bei Völkern, die gern ihr ganzes Leben zu einem witzigen Einfall

machen, und die darum auch Witzanthologien von Sterbenden aufweisen können.

§. 116.

Der Witz wird gediegener und folglich haltbarer, je mehr er dem Ernste sich nähert. Von dieser Art ist der Reflexionswitz und der Stachelwitz. Jener zeigt sich meist in Antithesen, und hat sich durch seine Miene von Tiefsinn sogar eine bleibende Stelle in den philosophischen Abhandlungen und geistlichen Reden ganzer Nationen erworben. Freilich ist sein Schimmer oft nur das Spiel eines Irrwisches über einem Sumpfe, oft aber enthält er wirklich eine schwer zu ergründende Tiefe, wodurch er sich bisweilen selbst dem Erhabenen nähert. Jean Paul ist reich an Beispielen davon.

§. 117.

Der Stachelwitz ist nicht belustigend, außer etwa für den, der den Honig kostet, während der Nachbar den Stich empfängt, Auch hat er sonst noch ähnliches mit dem Bienenstich, er erregt brennenden Schmerz, den oft nur eine Handvoll Erde heilen kann. Zwar giebt es allerdings auch einen naiven Stachelwitz, wie das Aprilschicken, welches jedoch in der lezten Zeit eine ernstere Bedeutung erhalten hat, und gewisse Titelverleihungen. Dieser unterscheidet sich bloß dadurch, daß ihm keine Bitterkeit beigemischt ist. Der alte Asmus hatte solchen

kindlichen Witz, der neue oder ältere scheint ihn von sich geworfen zu haben als eine vergängliche Zierde.

§. 118.

Der bloß spielende Witz ist ein Tagthierchen, dem nur ein kurzes Daseyn vergönnt ward. Aber es lebt immer wieder auf für die, welche es noch nie gesehen hatten. Darum kann man einen witzigen Einfall kaum zweimal anhören, und höchstens einmal belachen.

§. 119.

Wo die ganze Form eines Kunstwerkes witzig ist, da kann es an Ermüdung nicht fehlen, und wenn ein englischer Dichter die mahlende Poesie ein Gastgebot aus lauter Brühen nennt, so möchte dies noch eher von solchen Werken gelten. Swifts Mährchen von der Tonne mag hier zum Beleg dienen, und es wäre die Frage, ob in Absicht auf ästhetische Wirkung sein Sermon auf einen alten Besen nicht den Vorzug verdiente.

§. 120.

So wie Kürze auf der einen Seite dem Witz unerläßlich ist, so schadet auf der andern Seite ein zu großer Ueberfluß desselben. Wenn der Reichthum nicht betäuben soll, so muß der Blick vom Allgemeinen sich abziehen und beim Einzelnen verweilen. Aber ein solches längeres Verweilen gestat-

tet die flüchtige Erscheinung des Witzigen nicht. Es ist der glänzende Staub auf den Flügeln des Schmetterlings: ihr verwischt die ganze Herrlichkeit, wenn ihr sie mit den Fingern anfaßt. Es muß Ruhepunkte geben, und dem Ernst sein Recht wiederfahren. Doch kommt hier viel auf die Art des Witzes an. Der Wortwitz und der bildliche Witz müssen am bescheidensten seyn. Jener, weil er eigentlich nur Klang ist, und wer mag ewig das Anklingen von Gläsern hören, selbst wenn sie mit dem köstlichsten Madera oder Constantia gefüllt sind; dieser — weil nichts ermüdender ist als eine Bilderjagd, vielleicht nur die Gemsenjagd ausgenommen, welche noch die meiste Aehnlichkeit mit einander haben.

§. 121.

Der Witz muß sich auch nie zur Unzeit blicken lassen. In einer Sterbeszene, zum Beispiel, würde er sehr schlecht figuriren, duldet man ihn ja nicht einmal in den Sessionen einer Akademie der Wissenschaften. Die Liebe verträgt sich noch wohl damit, besonders die glückliche, aber schwerlich die getrennte, wenn sie nicht etwa eine katulliſche ist. Man begreift wohl, wie Ovid auf Tomi noch witzig seyn konnte, so wie man begreift, warum es Kotzebue in Sibirien nicht war, aber man begreift auch zugleich, daß der Gram des verwiesenen Römers nicht sein ganzes Gemüth eingenommen hatte, oder daß sein Gemüth nicht das meiste an ihm war.

§. 122.

So wie es Gegenstände gibt, welche durchaus den Witz ausschliessen, oder seinen Gebrauch nur sparsam gestatten, so sind wieder andre, die nur durch den Witz ein ästhetisches Daseyn erhalten können, weil der Ernst ihre Gemeinheit aufdecken müßte. Von dieser Art sind Goethes Mitschuldigen, die man vielleicht eben deswegen im Ganzen nicht witzig genug finden möchte.

§. 123.

Der Witz hängt viel von Nationalität und Klima ab. Hume fand in Frankreich eine sehr kalte Aufnahme, weil er seinen Witz jenseits des Kanals gelassen hatte; in Deutschland würde ihm dasselbe begegnet seyn, wenn er einen etwas stärkern Vorrath davon mit sich geführt und zur Schau gelegt hätte. Der Italiener ist nicht witziger, als wenn er mit dem lieben Gott spricht, vermuthlich weil er es als eine Art von Empfehlung ansieht; bei uns hingegen dürfte es niemand wagen in einer Antichambre, außer etwa der Kammerhusar und die Lakaien, denn es würde Verdacht erregen gegen seine Gründlichkeit und Solidität. Es verdiente in der That untersucht zu werden, warum man sonst an den Höfen eigne Repräsentanten des Witzes hielt, und warum der Witz überhaupt erst zur

allgemeinen Herrschaft gelangen kann, wenn es nicht mehr der Mühe lohnt, ernsthaft zu seyn.

§. 124.

Das Humoristische und das Komische machen die zwei entgegengesetzten Unterarten des Witzigen aus. In jenem hat der Witz eine ernste, in diesem eine bloß scherzhafte Bedeutung.

§. 125.

Das Komische ist Parodie des Naiven. In diesem erscheint die Natur als Gegensatz mit der Kunst, in jenem drängt sich die Kunst hervor, und setzt sich selbst der Natur entgegen, oder der Dichter leistet ihr diesen Dienst. Aber nicht eine jede solche Gegenstellung ist komisch, denn die Verfeinerung und der falsche Geschmack sind nicht immer lächerlich (oder sie sind es wenigstens nur für den, der noch nicht aus der Natur herausgetreten ist), und noch weniger ist es die Unsittlichkeit. Hier hört die Parodie auf, und der satyrische Ernst oder der sentimentale Humor beginnen.

§. 126.

Das Komische ist objectiv, wenn es an dem Gegenstande erscheint, subjectiv, wenn der Dichter den Ernst travestirt, wie Lucian und Wieland ihre Götter. Jenes ist dramatisch; dieses episch-lyrisch.

Die Quellen des Objectivkomiſchen ſind Neigungen und Sitten. Das Komiſche in den Neigungen iſt bleibend, das Komiſche in den Sitten veraltet ſchnell, und iſt auch durchaus national. Oft entſteht es auch erſt für eine ſpätere Zeit, in wiefern dieſe ſich mit ihren Sitten im Gegenſatze mit der Vergangenheit befindet, und nur hier erſcheint es vielleicht ganz rein, ohne Beimiſchung von Ironie und Satyre, es iſt ganz objectiv. Hierher gehört ſo manches in der Sittengeſchichte unſrer Väter, und ſo manches, was jezt einen traurigen Ernſt hat unter uns, wird ſich zum Komiſchen geſtalten für unſre Enkelwelt.

§. 127.

Dem Komiker ſchadet die Uebertreibung nicht leicht, aber deſto mehr das Niedrige und Gemeine, und noch mehr das Ekelhafte. Doch muß der Maßſtab hier nicht von den conventionellen Begriffen des Schicklichen genommen werden, in wiefern dieſe nicht auf die Würde des Menſchen hindeuten. Wo der Menſch in ſeiner Abhängigkeit von der Natur auf gleicher Linie mit dem Thiere ſteht, da hört alles Komiſche auf mit der Idee von Freiheit. Eben ſo in den Verirrungen der Sinnlichkeit, ſobald dieſe auf irgend eine Kraft des Menſchen zerſtörend wirken. Wer ſich im Weine übernommen hat, der erſcheint uns nur lächerlich durch die vergebliche Anſtrengung, ſich im Gleichgewicht

zu erhalten, und durch das Verkehrte in seinem Thun und in seiner Rede. Treibt ihn der Rausch aber zu Unwürdigem, oder bietet e· Momente von Uebermannung dar, wie sie Lafage bisweilen in seinen Bacchanalien abbildet, dann tritt schnell der Ernst ein, und mit ihm verschwindet jeder Zug des Komischen.

§. 128.

Die Carrikatur ist der höchste Punkt des Komischen, und eigentlich das umgekehrte Ideal. Ihre Wirkung liegt keineswegs in einer willkührlichen Verzerrung der Gestalt, sondern in der erhöhten Bedeutsamkeit dieser verzerrten Züge. Die Carrikatur hat folglich da ihre Grenze, wo sie aufhört charakteristisch zu seyn.

§. 129.

Das Heilige, als solches, kann nie ein Gegenstand des Komischen werden, denn es könnte als solches nicht erscheinen ohne eine vorhergegangene Selbstvernichtung des Dichters und des Lesers. Nur wo es verunstaltet worden ist durch Schulbegriffe oder durch Volksglauben, können diese Begriffe und dieser Glaube dem Komiker trefflichen Stoff geben. Lucian und Parny haben Beispiele hievon geliefert, aber der lezte hat sein Komisches oft selbst wieder durch die frivole Einmischung der Sinnlichkeit zerstört.

§. 130.

Die vorzüglichsten Hilfsmittel des Komischen sind die Parodie und das Travestiren. Jene verändert die Hauptbegriffe eines gegebenen Gegenstandes und läßt die Nebenbegriffe stehen, wie der nachhomerische Sänger der Batrachomyomachie; beim Travestiren verhält es sich umgekehrt, wie in Scarrons und Blumauers Aeneis. Man schränkt die Parodie und die Travestirung sehr willkührlich ein, wenn man sie blos als Umbildungen vorhandener, ernsthafter Werke betrachtet. Sie können jeden rohen Stoff aufnehmen und gestalten nach ihrer Weise. Jene wirkt immer durch den Gegensatz zwischen dem Gemeinen des Gegenstandes und dem Edlen des Tons, dies umgekehrt.

§. 131.

Die Wirkung des Komischen ist die entgegengesetzte von der Wirkung des Schönen. Hier ist es die Identität des Künstlers mit seinem Werke, dort sind beide nothwendig isolirt. Der komische Dichter und sein Leser haben nothwendig ihren Standpunkt höher als die Erscheinung, an welcher sie sich spielend ergötzen. Darum gibt es für so viele Leute keine Ironie, ausgenommen die recht handgreifliche, und für manche andre überhaupt wenig oder kein komisches, sie stehen immer auf gleicher Höhe mit dem dargestellten Object, und bisweilen noch etwas tiefer. Die Hand mit dem hin-

deutenden Finger am Rande des Buches war daher keine üble Erfindung unter einem Volk, das nun einmahl der hölzernen Wegweiser nicht entbehren kann.

§. 132.

Nicht immer kann der komische Dichter sein Gemüth frei erhalten von der Einwirkung seines Gegenstandes, und dann ergießt er sich in Scherz und Spott, oder in bittere Lauge, er wird Satyriker.

§. 133.

Die Satyre ist ihrer Natur nach lyrisch didaktisch. Ton und Farbe hängen hier vielleicht weniger von dem Gegenstande, als von der Individualität des Dichters ab. Die Satyre kann harmlos und gutmüthig seyn, und dies war ihr ursprünglicher Charakter bei ihrer Entstehung, als religiöses Spiel, zu einer Zeit, wo das Heilige immer in die Fülle des sinnlichen Lebens überging, und die gottesdienstliche Feyer den Menschen noch nicht vom Leben selbst trennte. Die ernste, oder strafende Satyre konnte nur hervorgehen aus einem schwarzgallichtem Gemüthe, aus feigem Groll, wie beim Archilochos, oder edler, in einem versunkenen Zeitalter, wie es die Römer lebten, als Persius und Juvenal ihren glühenden Zorn ausgossen über die Verworfenheit ihrer Mitbürger.

§. 134.

Alle Satyre iſt individuell, und deswegen am kräftigſten, wo ſie perſönlich iſt; aber ſie verliert hier nothwendig den poetiſchen Charakter.

§. 135.

Der Satyriker wird um ſo mehr Dichter ſeyn, je ſeltener er auf den Standpunkt der Reflexion zurückkehrt. Dazu iſt aber nöthig, daß er ruhig über der Zeit ſtehe, und das nichtswürdige Spiel des Lebens von ſich entfernt halte, wie Hogarth. Wird ſein Gemüth aber ſchmerzlich ergriffen von den Erſcheinungen, die ihn umgeben, dann wird ſeine Satyre auch durchaus den lyriſchen Charakter annehmen, und die Farbe ſeiner individuellen Stimmung tragen, wie bei Juvenal und Swift.

§. 137.

Der ſatyriſche Ausdruck ſteht, wie jeder andre, unter dem Geſetz der Schönheit, nur daß hier Stoff und Form häufig widerſtreben, weswegen denn auch ſo viele Satyriker in den rhetoriſchen Ton oder in das Gebiet der Sittenmahlerei herabſinken. Das wirkliche Leben kann nur auf zweifache Weiſe ein Gegenſtand der Kunſt werden: entweder der Künſtler bildet es ſcherzend der Natur nach, wie die Oſtade, Brower, und Dow, oder er faßt es auf als Gegenſatz mit der Idee, wie der Ko-

miker und Satyriker. In dieſem Gegenſatze allein liegt aber der äſthetiſche Charakter eines ſolches Gebildes. Die Satyre iſt eigentlich die poetiſche Zernichtung einer Erſcheinungswelt, welche ſich moraliſch ſchon ſelbſt zernichtet hat, und der Dichter vermag es nur dadurch, daß er ſelbſt dem Idealen angehört, von welchem der Menſch im Leben abgefallen iſt.

§. 137.

Der äſthetiſche Ausdruck im allgemeinen iſt ein eigentlicher oder uneigentlicher, das heißt, die Zeichen, deren ſich der Künſtler zur Darſtellung bedient, ſind weſentlich Eins mit dem Gegenſtande, oder nur Bild deſſelben. Es gibt daher für jede ſchöne Kunſt eine Grammatik und eine Tropen- und Figuren-Lehre. Der grammatiſche oder techniſche Theil, in Zeichnung, Generalbaß u. ſ. w. gehören aber nicht in das Gebiet der Aeſthetik, wohl aber die Lehre vom bildlichen Ausdruck.

§. 138.

Die Natur ſelbſt hat ſchon eine Bilderſprache, zum Beiſpiel, in den Blumen und Farben, aber nur der kindliche Sinn verſteht ſie, und die Naturproducte können auch bloß in der Kunſt gebraucht werden, als Bilder eines geiſtigen Lebens. Alles Sinnliche deutet zugleich auf ein Ueberſinnliches,

und vermittelt die Erſcheinung deſſelben für den innern Sinn.

§. 139.

Alles Geiſtige, wenn es erſcheinen will, muß ſich mit einem Körper vermählen, oder damit in Berührung ſetzen, und durch die Wirkung dieſer Berührung ſein Daſeyn ankündigen. Im erſten Falle entſtehen Symbol und Allegorie (tropiſcher Ausdruck) im zweiten wird der Ausdruck bloß figürlich.

§. 140.

Die Begriffe von Symbol und Allegorie ſo wie ihre Unterſchiede ſind ſchon oben angegeben worden. Sie deuten immer auf etwas außer ſich, was nur auf ſolche Weiſe angeſchaut werden kann. Die ſymboliſchen und allegoriſchen Zeichen ſind aber nichts weniger als willkührlich, denn zwiſchen ihnen und dem bezeichneten herrſcht ein geheimer, innerer Zuſammenhang. Darum iſt hierin die Kunſt der Alten ſo tief und bedeutungsvoll, die Kunſt des Neuen ſo flach und kalt. Jenen war die Natur kein leeres Spiel flüchtiger Erſcheinungen, ſie verſtanden das Geheimniß ihres verborgenen, höheren Lebens, uns haben dumpfer Scepticismus und innere Erſtarrung von ihr losgeriſſen, und wo wir ſie als Bild brauchen wollen, müſſen wir erſt eine Erklärung dazu geben, um begriffen zu werden. Wer

von uns könnte noch die Morgenröthe als das Bild des Todes wählen, wer sieht im Sphynx etwas mehr als eine Brunnen- oder Treppenverzierung? Wenn der Grieche das Grabmahl des Fischers mit Netz und Reusen bezeichnet, als Sinnbild seines mühevollen Lebens, so würden wir darin nur die Zunft sehen, welcher der Mann angehört hat. Allegorie und Symbolik sind daher nur möglich bei einem Volke, welches die Poesie noch im Leben bewahrt hat, und folglich mit der Natur im kindlichen Einverständnisse steht. Alle Allegorie und Symbolik sind eine religiöse Bildersprache, unsre Religion ist aber nicht mehr bildlich; jenseits ihres wärmern Geburtslandes und unter den Händen der Aristoteliker mußte sie nothwendig rein historisch werden. Poetisch, und darum bildlich, hat sie sich noch einige Zeit im Monastizismus erhalten, bevor dieser selbst untergehen mußte, nachdem er die Zeit in sich aufgenommen hatte, aber auch hier konnte sie der Kunst nur beschränkte Vortheile gewähren, wie in der Madonna, in den symbolischen Darstellungen vom Glauben, der Hoffnung u. s. w. Immer stand, mehr oder weniger, das Bestreben des Mysticismus entgegen, der ewige Kampf mit sich selbst, die Idee des Vergänglichen, der Glaube an einen Fluch, der auf der Natur ruhe und auf dem Mengeschlecht.

§. 141.

In der Allegorie und im Symbol muß ſich immer nur ein Höheres ausſprechen; wird das Gemeine in dieſen Kreis gezogen, ſo begibt ſich die Kunſt ihrer Würde, und wird zum bloßen Spiel oder zur ärgerlichen Grimaſſe. Dies iſt um ſo mehr der Fall, wenn der Künſtler die ſymboliſchen und allegoriſchen Dichtungen der Alten auf das alltägliche Moderne anwendet, wovon Rubens ein warnendes Beiſpiel gibt in dem Leben der Maria von Medicis, (die ehemalige Gallerie von Luxemburg). Es iſt in der That ſchwer zu entſcheiden, was in dieſem einſt ſo gerühmten Cyclus abgeſchmackter ſey, ob die Erfindung des Ganzen oder die groteske Miſchung des Antiken und Modernen, des hiſtoriſchen und Allegoriſchen.

§. 142.

Symbol und Allegorie müſſen immer rein erſcheinen, nirgends als Beimiſchung zum Hiſtoriſchen. Wo die allegoriſche Welt anfängt, da hört die wirkliche nothwendige auf. Wer beide vermiſcht, der zieht uns auf eine nicht angenehme Weiſe aus den lichten Wolken der Poeſie auf die feuchte proſaiſche Erde herab. Pouſſins kühne Dichtung, wo die Dea Roma dem Coriolan erſcheint, und ihn zürnend anblickt, ſteht vielleicht auf der Grenze, welche der Künſtler nie überſchreiten darf.

Der Mahler hatte hier kein anderes Hilfsmittel, den Gedanken in der Seele des Helden an die heilige Roma und ihren schützenden Genius zu bezeichnen. In den flehenden Weibern war das Motiv für ihn nicht stark genug, denn er konnte, bei der Beschränktheit der Liniensprache, die Mutter Coriolans nicht kenntlich machen.

§. 143.

Allegorische Dichtungen von größerm Umfang müssen immer verunglücken, denn die Allegorie beschränkt sich ihrem Wesen nach auf Begriffe, und wo Handlung eintritt, da kann diese nur wieder bildlich seyn, und darf weder auf ein dramatisches noch episches Interesse Anspruch machen. Ich halte darum Hayley's Triumph des Frohsinns für verunglückt im Ganzen, weil es ein allegorischer Epos ist, ein Begriff, der sich selbst aufhebt. Herkules, der das Holz zu seinem Scheiterhaufen zusammen trägt, und seine irdische Natur läutert in den Flammen, damit er würdig werde, die Göttin der Jugend zur Genossin zu erhalten, ist ein entgegengesetztes Beispiel. Die Dichtung dient hier nur zur Hülle, wie sie es in der Allegorie immer muß.

§. 92.

Klarheit ist eine unerläßliche Bedingung der Allegorie, so wie des Symbols. Es muß im er-

ſten Augenblick erkannt werden, daß die Geſtalt, welche vor uns ſteht, nicht ſich ſelbſt bedeute, und kein in ſich abgeſchloſſenes Daſeyn habe, ſondern nur Bild ſey eines höheren Körpers, eines geiſtigen, welches nur im ähnlichen angeſchaut werden mag. Eine jede Allegorie und ein jedes Symbol ſind daher als mißlungen zu betrachten, wenn ſie eine hiſtoriſche Erklärung zulaſſen, oder wenn, wo dies nicht der Fall iſt, ihre Bedeutung nur mit Mühe errathen werden kann. Von der lezten Art ſind einige Romane der Neuern, deren myſtiſches Dunkel dem ſterblichen Auge eben ſo undurchdringbar iſt, als der Schleier der Iſis.

§. 145.

Die Allegorie duldet ſo wenig, als das Symbol leere Verzierung und bloße Zufälligkeiten, wie reizend dieſe auch an und für ſich ſeyn mögen, denn ſolche führen nothwendig von der Bedeutung ab, und leiten ſie auf ſich ſelbſt. Die allegoriſche Dichtung iſt ein ätheriſches Gewand, welches keinen Theil von den Umriſſen des Körpers bergen darf. Der Schmuck müßte ſogar dem Leſer oder Beſchauer eine vergebliche Anſtrengung verurſachen, indem er verſucht würde, auch hier einen geheimen Sinn aufzuſuchen, und dadurch würde der äſthetiſche Eindruck unterbrochen, und zugleich wäre auch die ſchöne Harmonie zwiſchen der Idee und ihrem Bilde aufgehoben.

§. 146.

Attribute nennt man diejenigen Abzeichen, durch welche eine bildliche Darstellung ihre Bedeutsamkeit erhält, wie der Glaube durch das Kreuz, die Hoffnung durch den Anker, die Wahrheit durch die Sonne auf der Brust. Solche Attribute gehören aber nur der Symbolik an, nicht der Allegorie, außer wo in dieser symbolische Figuren aufgeführt werden. Es ist nämlich, zumahl in der zeichnenden Kunst, kaum möglich, die höheren, geistigern Begriffe anders als durch menschliche Formen bildlich zu bezeichnen, aber jede Menschengestalt spricht nur sich selbst aus, wenn nicht etwas hinzukommt, wodurch sie als Bild eines ähnlichen übersinnlichen erkannt werden mag. Dies gab den Attributen ihre Entstehung. Einige mußten allerdings sehr willkührlich seyn, wie der Zaum in der Hand der Mäßigkeit, andere etwas unbequem wegen ihrer Vieldeutigkeit, wie die Fackel des Eros, Thanatos und der Aufklärung. Zeichen dieser Art gleichen den Ausdrücken in der Wortsprache, ihre Bedeutung beruht auf dem Herkommen. Dahingegen gibt es der Attribute nicht wenige, in welche die Natur selbst schon einen geistigen Sinn gelegt zu haben scheint, oder deren bildliche Deutung nichts weniger als dunkel ist, wie die Flügel der Genien, der Schmetterling auf den Sarkophagen, der Schlangenring u. a. m. Das Symbol verwandelt aber keineswegs den geistigen Begriff in einen sinnlichen,

wohl aber thut dies die Allegorie, und darin liegt eigentlich der Hauptunterſchied von beiden. Das Symbol deutet bloß auf den Begriff hin. Darum kann es auch nur in einem Moment der Ruhe erſcheinen, nicht aber in Handlung, wie die Allegorie, denn es kann nur durch Attribute erkannt werden. Doch iſt es dem Dichter unbenommen, die ſymboliſchen Weſen in der Allegorie zu brauchen, für ihn bedarf es auch nicht immer der Attribute, ob er gleich, ohne dieſe, mitunter etwas dunkel wird, wie Schiller in dem Mädchen aus der Fremde.

§. 147.

Was man ſonſt noch in der Lehre vom bildlichen Ausdruck als Tropen aufzuführen gewohnt iſt, verdient ſtreng genommen dieſen Nahmen nicht, denn einige ſind bloß vergleichend, wie die Metapher, andere verwechſeln oder verändern nur Urſache, Wirkung, Folge u. ſ. w. Immer aber laſſen ſie den eigentlichen Subjectsbegriff entweder geradezu ſtehen, oder verändern doch nur ſeine Form.

§. 148.

Wenn der Subjectsbegriff in ſich ſelbſt unverändert bleibt, aber in eine Beziehung gebracht wird, wodurch er hauptſächlich auf die Einbildungskraft oder auf das Gefühl oder auf beide zugleich

wirken muß, so entstehen die Figuren, wodurch der Ausdruck Leben gewinnt und Fülle der Kraft. Was der Begriff oft nur anzudeuten vermag, das spricht sich oft ganz aus in einem Bilde, und erregt das Gemüth in seiner tiefsten Tiefe. Gewöhnlich theilt man die Figuren ab nach ihrer Wirkung auf ein bestimmtes Seelenvermögen, aber in der That gibt es nur wenige, welche nicht eben so mächtig auf die Einbildungskraft als auf das Gefühl wirken könnten, und oft geht der Weg zu diesem nur durch jene, weswegen es angemessener seyn möchte, eine unstatthafte Eintheilung lieber zu verlassen, und jene Figuren unter einer Rubrik aufzuführen, wobei es jedoch hinreichend scheint, nur die wichtigern zu berühren. Dahin gehören:

§. 149.

1. Die Anrede oder Apostroph.e. Die Rede wendet sich an einen bestimmten, lebenden oder leblosen, gegenwärtigen oder abwesenden Gegenstand, und ergreift dadurch die Einbildungskraft und das Gefühl. So Ramler, in der schönen Ode an die Könige:

O ihr, verderblicher, als der entbrannte
Vesuv, als unterirdische
Gewitter! ihr, des magern Hungers Bundesverwandte,
Der Pest Verschworene! u. s. w.

2. Die Individualisirung, oder das Hervorheben des Mannichfaltigen, wohin auch die Beschreibung oder Schilderung gehört. Es kommt dabei keineswegs auf die Menge der Merkmahle an, sondern auf die Kunst der Auswahl, besonders bei dem Dichter. Brockes, der nicht ohne Sinn und Geist war, ist hierin immer verunglückt, und oft auch Haller in seinen Alpen.

3. Die Emphase, welche das Subject durch ein angemessenes Prädicat belebt; z. B. in den ersten Versen von Pope's Heroide, Heloise an Abälard:

In dieser tiefen Einsamkeit, in diesem
Schwermüth'gen Aufenthalt, wo die Betrachtung
Vertieft in himmlische Gedanken wohnt u. s. w.

4. Die Hyperbel, welche ihren Gegenstand vergrößert; z. B. die Stelle Kleists von dem Heere, das gegen Friedrich den Zweiten anzog:

Das Wasser fehlt, wo ihre Rosse trinken.

5. Der nachahmende Ausdruck. Wer kennt nicht die unerreichbare Stelle in der Odyssee, XI. Ges. v. 593 und flg.

Auch den Sisyphos sah ich, von schrecklicher Mühe gefoltert,
Eines Marmors Schwere mit großer Gewalt fortheben.

Angestemmt arbeitet er stark mit Händen und Füssen,
Ihn von der Au aufwälzend zur Berghöh. Glaubt er ihn aber
Schon auf den Gipfel zu drehn, da mit einmahl stürzte die Last um;
Hurtig hinab mit Gepolter entrollte der tückische Marmor.

Nach Voßens Uebers.

6. Gleichniß, Vergleichung und Anspielung. Das Gleichniß stellt Aehnliches neben einander; Gleiches kann nicht verglichen werden. Klopstock hat es häufig gethan, aber immer ohne Wirkung.

Durch das Gleichniß gewinnt der Gegenstand an Lebendigkeit und Anschaulichkeit, nur das Bedeutende darf darum auf solche Weise hervorgehoben werden. Es kommt aber alles darauf an, daß das Verglichene in dem vom Dichter gewählten Bilde der Imagination sichtbarer erscheine, und das Gemüth tiefer bewege. Ein jedes Gleichniß wird daher um so vortreflicher seyn, wenn es durch sich selbst schon, ohne Zuthun des Dichters, auf das Aehnliche hindeutet, wie in folgender Stelle des Catullus:

Ut flos in septis secretis nascitur hortis,
Ignotus pecori, nullo contusus aratro,
Quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber;
Multi illum pueri, multae cupiere puellae,

Idem, cum tenui carptus defloruit ungui,
Nulli illum pueri, nullae cupiere puellae.
Sic virgo, dum intacta manet, tum cara suis;
sed
Cum castum amisit polluto corpore florem,
Nec pueris jucunda manet, nec cara puellis.

Wo die Gegenstände sich durchaus unähnlich sind, da findet oft der Witz oder die Reflexion ein tertium comparationis. Shakespear ist sehr reich an solchen witzigen und Reflexions-Gleichnissen; z. B.

Süß sind die Früchte
Der Widerwärtigkeit, die, gleich der Kröte,
Voll Gift und häßlich ist, allein im Haupte
Ein köstlich Kleinod trägt.

Oft liegt das Aehnliche bloß in der Wirkung zweier Gegenstände, dann hat sich der Dichter zu hüten, das Bild nicht zu sehr zu individualisiren, wie denn alles Ausmahlen des Unähnlichen das Gleichniß als solches aufhebt, und es zu einer für sich bestehenden Darstellung macht. Milton ist oft in diesen Fehler gefallen, unter anderm im dritten Gesang des verlornen Paradieses, wo er Satan auf der dunkeln Erde wandeln läßt,

Wie auf der Höhe
Des Imaus (in seinen Thälern wohnt
Das Räubervolk der Tartarn hordenweis)
Ein Geyer sich dem Nest entschwingt, das Land,
Wo's ihm an Fras gebricht, verläßt, voll Gier
Nach zartem Lämmerfleisch die Hügel sucht,

Wo Heerden weidend gehn. Er fliegt Strom auf
Am Ganges, oder am Hydaspes; doch
Urplötzlich läßt er unterweges sich
Auf Scricana's Ebenen herab,
Wo der Chines' im rohrgeflochtnen Wagen
Mit Segeln sich vom Winde schieben läßt,
So ging auf diesem Lande Satan, u. s. w.

Gleichnisse können witzig seyn, oder rührend, sie können den Gegenstand vergrößern oder verkleinern; immer aber werden sie ihre Wirkung verfehlen, wo es ihnen an Neuheit mangelt, oder an Bedeutsamkeit, wo sie zur Unzeit angebracht sind, wie in tiefem Schmerz, in Angst und Verzweiflung; und wo sie zu sehr gehäuft werden. Auch Nationalität und Kultur machen einen Unterschied in ihrer Wahl und ihrem Gebrauche. Der rohe Natursohn ergreift die flüchtigste Aehnlichkeit, besonders in Farben und Tönen, aber seine Einbildungskraft hält kein Bild lange fest, denn das Gefühl überwältigt ihn. Der Orientale spricht nur in Bildern, aber der kältere Nordländer begreift selten sein Tertium comparationis; weil ihm nicht, wie dem Indier, die Natur überall als ein Lebendiges erscheint.

Die Vergleichung paralleliſirt Verschiedenes sowohl als Aehnliches, aber weniger für die Phantasie als für den reflectirenden Verstand, und gehört darum mehr für den Redner und Historiker als für den Dichter.

Die Anſpielung iſt entweder ein wirkliches Gleichniß unter etwas veränderter Form, wie die dädaliſchen Flügel und der tantaliſche Durſt, oder ein leiſes Hindeuten durch ein Aehnliches, im Scherz oder in der Leidenſchaft, welche ſich oft in der Anſpielung ſchüchtern ausſpricht.

7. Die Perſonification. Sie verwandelt das Lebloſe in ein Lebendes. Es iſt dem Menſchen eigen, alles, was er lieb gewinnt, als einen Theil ſeines Selbſts zu betrachten und, wo er ſich nicht an ſeines Gleichen wenden kann mit ſeinem Gram und mit ſeiner Freude, eine theilnehmende Stimme in der Natur aufzurufen. Schon das Kind ſpricht mit den Blumen und Pflanzen, der Unglückliche fleht der Erde, daß ſie ihn aufnehme, und die Affekte des Zorns, der Liebe, des Haſſes ꝛc. verwechſeln häufig die Gegenſtände, und ſuchen Befriedigung in einer Selbſttäuſchung. Wenn in Goethes Mitſchuldigen der Wirth im überflieſſenden Unmuth den Seſſel ergreift, und ſagt,

Komm, du biſt ſtaubig, komm, an dir will ich mich laben!

und ihn die Schwere ſeines Armes fühlen läßt, ſo verwechſelt er hier in der Leidenſchaft das Lebloſe mit dem Empfindenden.

Die Perſonification iſt oft nur bildlich, ohne daß die Phantaſie durch den Schein des Lebens

getäuſcht würde, wie in folgender Stelle aus Richard II.

Im Innerſten der Krone, die das Haupt
Des Herrſchers deckt, hat ſeinen Thron der Tod.
Da ſizt das ungeſtaltete Geſpenſt,
Und höhnt den königlichen Prunk und lacht
Des hohen Pompes, gönnt ihm einen kurzen
Moment, worin er herrſchen, drohen und
Mit ſeines Auges Blize tödten mag:
Indeß erfüllt es ihn mit ſtolzem Dünkel,
Als ob ſein Leib, des Lebens ſchwache Mauer,
Von Erz und Demant wäre; plözlich naht es
In dieſem Traum ſich ihm, durchbohrt die Mauer
Mit einer kleinen Nadel, und der König
Iſt da geweſen.

Noch öfter aber iſt es ein wirkliches Leben, was der Dichter ſeinem Gegenſtande einhaucht. Nur muß der Gegenſtand werth ſeyn des beſeelenden Odems und fähig, denſelben in ſich aufzunehmen. Unter den Naturgegenſtänden ſind diejenigen wohl dazu am ſchicklichſten, denen ſchon ein organiſches Leben beiwohnt; ſchwieriger iſt es bei jenen, die nicht zum Licht aufſtreben, ſondern im Dunkel der Erde gefeſſelt liegen, wie Steine und Metalle. Noch mehr neigt ſich zur Perſonification hin, was dem Reiche der Ideen angehört, aber alle abſtracten Wörter, die auf ein blos phyſiſches Bedürfniß deuten, können nur vom komiſchen Dichter ein ſcheinbares Daſeyn empfangen. Wie froſtig iſt, zum Beiſpiel, folgende Stelle in Thomſons Herbſt:

Dann gebietet der
Gestillte Hunger seinem Bruder Durst,
Den mächtigen Pokal herbeizubringen.
Der braune Trank fehlt nicht, der nun vollkommen
Gereift, aus seiner dunkeln Einsamkeit
Erlöset wird, nach dreißig Jahren Ruhe.
Seht, wie ihm seine heitre Stirne strahlt! ꝛc.

8. Die Metapher. Sie ist eine Art von Personification, eigentlich die unterste Stufe derselben, wo dem Gegenstande ein fremdes Daseyn geliehen wird. Man hat von jeher die Metapher eine kurze Allegorie genannt, und umgekehrt, aber beide sind wesentlich verschieden. In jener geht die Verwandlung der Begriffe nicht wirklich vor sich, denn der Hauptbegriff bleibt unverändert stehen, wie aus folgendem Beispiele aus Shakespear's Heinrich IV. erhellt:

Ich schwöre dir, mein Ruhm soll größer
werden,
Bevor wir von einander scheiden; ich
Will alle Ehre, die auf deinem Scheitel blüht,
Zu einem Kranze pflücken für mein Haupt.

Halten wir dagegen die wahrhaft allegorische horazische Ode an die von Bürgerkriegen erschütterte Roma unter dem Bild eines Schiffes, oder des Apulejus liebliche Dichtung, Amor und Psyche, so wird der Unterschied in die Augen springen.

9. Die Metonymie und Synekdoche. Sie nähern sich der Metapher und Personification, in-

dem sie die Begriffe gleichsam individualisiren; z. B. Goethe's

Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n?

10. Die Periphrasis. Sie zeichnet den Gegenstand bloß nach seinen Eigenschaften und Wirkungen. Von der Art ist Mathissons Schilderung des Elysiums:

Hain, der von der Götter Frieden,
Wie vom Thau die Rose treuft,
Wo die Frucht der Hesperiden
Zwischen Silberblüten reift;
Den ein rosenfarbner Aether
Ewig unbewölkt umfleußt,
Der den Klageton verschmähter
Zärtlichkeit verstummen heißt.

§. 150.

Wo das Bild nicht mehr oder wohl gar weniger gibt, als der Begriff, für welchen es erscheint, da ist es verunglückt, oder zur Unzeit angebracht. Auch muß sich der Dichter sehr hüten, solche Bilder zu wählen, in welchen der Leser das Aehnliche vielleicht gar nicht oder nur mit Mühe auffinden kann. Dies stört so oft in Jean Pauls Schriften. Eben so tadelnswerth ist die zu rasche Aufeinanderfolge der Bilder, die Phantasie ermüdet, und vermag nichts festzuhalten in dieser bunten Reihe flüchtiger Erscheinungen.

§. 151.

Obgleich die schönen Künste Eins sind in ihrem Wesen, und obgleich dieses Wesen in jeder Kunstform erkannt werden muß, so entsteht doch unter ihnen eine große Verschiedenheit in Absicht des materiellen Stoffes, in welchem sie bilden. Immer ist es freilich dieselbe schöpferische Kraft, welche in diesen Bildungen sich offenbart, aber es möchte schwer zu erklären seyn, warum sie bei diesem Künstler in Farben, bei jenem in Tönen sich ausspreche. Einiges liegt wohl in der Art und Weise, wie die schlummernde Kraft im Gemüthe zuerst angeregt wird, wobei hauptsächlich zufällige, äußere Umstände mitwirken. Darum gibt es so manche Künstlerfamilien von Mahlern und Tonkünstlern, aber wenige oder keine von Dichtern. Doch kömmt dabei wohl auch viel auf die Individualität an. Tasso konnte — selbst in Italien — nur Dichter werden, denn er war mit seinem ganzen Seyn festgebannt in den Kreis seiner Subjectivität, so auch Petrarca. Michael Angelo's mächtiger Geist vermochte nur in Stein und auf nassem Kalk zu bilden, und schwerlich würde er in Musik oder Sprache etwas bleibendes hervorgebracht haben, sein gewaltiger Genius mußte nothwendig ein äußeres ergreifen. Ueberhaupt wird der sentimentale Character sich immer mehr zur Poesie und Tonkunst, der naive mehr zur zeichnenden Kunst hinneigen. Jener strebt in sich zurück, dieser aus sich heraus.

§. 152.

So wie der materielle Stoff verschieden ist in den einzelnen Künsten, so sind es auch ihre Grenzen, und die Technik der Behandlung. Das Gebiet der Poesie ist darum unendlich weiter als das der Mahlerei, aber noch ungleich beschränkter sind Musik und Baukunst. Einige können nur darstellen, was gleichzeitig und nebeneinander vorhanden ist, sie fixiren ihren Gegenstand nur in einem Momente seiner Erscheinung, ihre Form ist der Raum. Andre ergreifen das Successive, ihre Form ist die Zeit. Noch andre haben beide Formen gemeinschaftlich.

§. 153.

Die Künste, welche im Raum erscheinen, und das ganze Seyn eines Gegenstandes in einen Augenblick zusammendrängen, bilden sichtbare Gestalten (plastische Künste), die, welche in der Zeit erscheinen, bilden ein hörbares durch Töne (tonische Künste), die übrigen Künste bilden ein Sichtbares und Hörbares zugleich (gemischte Künste).

§. 154.

Plastische Künste sind:

1. Die Mahlerei, mit der untergeordneten Kupferstecherkunst.

2. Die Sculptur. *)
3. Die Baukunst.

§. 155.

Die tonischen Künste begreifen unter sich:

1. Die Dichtkunst.
2. Die Redekunst.
3. Die Tonkunst.

§. 156.

Gemischte Künste sind:

1. Die Mimik.
2. Die Schauspielkunst.

§. 157.

Zu den plastischen Künsten rechnet man gewöhnlich auch die Gartenkunst, aber sie ist nicht schöne, sondern bloß verschönernde Kunst. Der Gartenkünstler benuzt entweder die Natur, wie er sie findet, zu einer mahlerischen Anlage, oder er bringt sie selbst hervor. Im ersten Falle sind die Hauptpartieen bereits für ihn vorhanden, und im wesentlichen auch schon von der Natur selbst geord-

*) Ich habe das Wort Sculptur gewählt statt der gewöhnlichen aber unpassenden Ausdrücke: Bildnerei oder Bildhauerkunst. Bildnerei ist auch die Mahlerei, die Kupferstecherkunst, die Baukunst ꝛc. Bildhauerkunst bezeichnet nur eine der vielfachen technischen Arten, wie die Sculptur ihre Produkte zu Tage fördert.

net, ſein Bemühen muß ſich daher im Ganzen auf einzelne Zufälligkeiten einſchränken, den äſthetiſchen Character kann er ſeiner Landſchaft nicht geben, ſie muß ihn ſchon in ſich haben, oder ſeine Wahl wäre zu mißbilligen. Im zweiten Fall wäre er allerdings Selbſtſchöpfer, er würde Felſen und Berge und Waſſerfälle durch ſeine Kunſt hervorbringen, allein hier müßte ſein Beſtreben in andrer Hinſicht mißlingen, denn er legte es ja darauf an, uns ein Kunſtprodukt für ein Naturprodukt zu geben. Wollte er das aber nicht, wie er es auch ſchwerlich nur wollen kann, wie ärmlich wird ſeine nachgebildete Naturſchöpfung gegen ihr Vorbild erſcheinen! Der Gartenkünſtler iſt durchaus bloßer Anordner, und wo er mehr ſeyn wollte, da entſtanden jene unglücklichen Zerrbilder, welche man unter dem Namen der franzöſiſchen und holländiſchen Gärten kennt, wo das friſche, kräftige Leben der Pflanzenwelt unter der Schwere erſtarb, und zur kalten architectoniſchen Form erſtarrte. Auch iſt es außerdem ſehr ſchwierig, einer Gartenanlage eine poetiſche Bedeutung zu geben, d. h. ihre Theile durch eine Idee zu verknüpfen. Man muß ſie blos als einen Cyklus natürlicher Landſchaften gelten laſſen. Es giebt vielleicht nur einen Garten, wo man es verſucht hat, die Idee hineinzulegen, ich meine den Garten von Hohenheim. Dieß Ganze ſollte die Ruine einer römiſchen Stadt ſeyn, wo ſich in ſpäter Zeit eine Kolonie niedergelaſſen hatte. Aber auch abgeſehen

davon, daß dieſe Idee eine hiſtoriſche iſt, und keine poetiſche, ſo müßten, wenn man conſequent ſeyn wollte, auch die Bewohner dieſer Kolonie, und ihre Geräthſchaften und Heerden und andere Hausthiere von Holz oder Stein geformt werden, denn wer wollte das wirkliche Leben des Menſchen in ein Kunſtwerk aufnehmen, oder, als integrirenden Theil, an deſſelbe anknüpfen? Bis jezt ſind auch alle Kunſtgärten verunglückt, die in Gegenden angelegt wurden, wo die Natur nicht ſchon im großen oder anmuthigen Landſchaftsſtyl vorgebildet hatte, und wenn der Britte, der hierin am conſequenteſten verfährt, ſeine ländlichen Anlagen überall mit der Umgebung in Verbindung zu bringen ſucht, ſo beweißt dies ſchon, daß er nur die Standpunkte bezeichnen wolle, von welchen die Natur ein intereſſantes Bild darbietet.

Noch weniger als die Gartenkunſt können andre Künſte, wie die Parfümirkunſt, Schreibkunſt, Fechtkunſt, Reitkunſt, Turnierkunſt, welche alle Herr Krug in ſeine linneeiſche Klaſſification aufgenommen hat, auf einen ſolchen Rang Anſpruch machen. Wo iſt der geiſtige Begriff, den ſie darſtellen? Man begreift in der That nicht, warum es, nach jenem Geſichtspunkte, nicht auch eine ſchöne Kriegskunſt und eine ſchöne Sterbekunſt geben ſollte? Man kann ſich dabei ja immer mit einem gewiſſen Anſtande benehmen, und man hat der Beiſpiele ja genug, daß einzelne Perſonen dem wohlbekannten

Freund Hain die Hand noch mit gewohnter Grazie geboten haben, und selbst im lezten Moment nicht aus dem langgeübten guten Tone gefallen sind.

§. 173.

Von der Literatur der Aesthetik führen wir hier nur das Bemerkenswerthere auf.

Die ästhetischen Ansichten der Griechen und Römer finden sich meist zerstreut in den Schriften ihrer Philosophen, Redner, Dichter, Geschichtschreiber ꝛc. wie beim Plato im Hippias Major, beim Aristoteles in seiner Poetik und Rhetorik, beim Dionys von Halicarnaß in seinen rhetorischen Schriften, beim Longin in der von Schlosser übersezten Abhandlung vom Erhabenen, beim Horaz in einigen Episteln, beim Cicero in seinen rhetorischen und philosophischen Schriften, beim Quinctilian in seinen Institutionen, beim Plinius in seiner Naturgeschichte, beim Tacitus im Dialog de Oratore. Von den neuern sind zu bemerken:

Unter den Deutschen:

A. G. Baumgarten, der erste, welcher sie wissenschaftlich zu begründen suchte in seiner nicht vollendeten Aesthetica. Frankf. a. d. O. 1750 und 1758, 2 Thle.

G. Fr. Meier, Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, in 3 Theilen, Halle 1748, und die

2. Aufl. 1754—1759. — Deſſen Betrachtungen über den erſten Grundſatz aller ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften. Halle 1757.

Fr. J. Riedel, Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften. Jena 1767 u. 1774.

Ch. G. Schlegel Abhandlung von den erſten Grundſätzen in der Weltweisheit und den ſchönen Wiſſenſchaften. Riga 1770.

J. G. Sulzer allgemeine Theorie der ſchönen Künſte in alphabetiſcher Ordnung. Leipz. 1771. Vermehrt von Blankenburg 1792 in 4 Bänden. Nachträge dazu von Manſo, Eberhard, Jacobs u. a. ſeit 1792 bis izt 8 Bände.

G. F. Szerdahaley aesthetica, seu doctrina boni gustus etc. Ofen 1779, 2 Bde.

Ch. G. Schütz, Lehrbuch zur Bildung des Verſtandes und Geſchmackes. Halle 1776, 2 Thle.

Ch. F. D. Schubart, Vorleſungen über die ſchönen Wiſſenſchaften. 1777.

J. A. Eberhard Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften, Halle 1783. — Handbuch der Aeſthetik für gebildete Leſer, von demſelben. Halle 1803, 4 Bde.

J. J. Eſchenburg Entwurf einer Theorie und Litteratur ſchönen Redekünſte, 3. Aufl. 1805.

J. Ch. König Philoſophie der ſchönen Künſte, Nürnberg 1784.

G. S. Steinbart Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack. Züllichau 1785.

C. Meiners Revision der Philosophie, Götting. 1772. — Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften. Lemg. 1787.

K. Ph. Moriz Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste (in der Monatsschrift der Berliner Akademie der Künste). — Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriffe des in sich Vollendeten, (in der Berliner Monatsschrift 1785.)

K. v. Dalberg Grundsätze der Aesthetik. Erf. 1791.

J. Kant Kritik der Urtheilskraft, Berlin 1790.

K. W. Snell Lehrbuch der Kritik des Geschmackes, Leipzig 1795.

L. Bendavid Versuch einer Geschmackeslehre. Berlin 1799.

C. F. von Schmid-Phiseldeck Briefe ästhetischen Innhalts. Altona 1797.

J. H. G. Heusinger Handbuch der Aesthetik. Gotha 1797, 2 Bde.

J. G. Herder Kalligone, Leipzig 1800, 3 Bde.

K. H. Heydenreich System der Aesthetik, 1r. Thl. Leipz. 1790.

Handwörterbuch, kurzgefaßtes, über die schönen Künste von Grohmann, Heydenreich, Stieglitz ꝛc. Leipz. 1794. 2 Thle. unvollendet.

G. Dreves Resultate der philosophirenden Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabenen. Leipz. 1793.

K. L. Pörschke Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen. 2 Thle. 1794.

Fr. Schiller Briefe über die ästhetische Erziehung, in den kl. prosa. Schriften, Th. 3.

W. L. Krug Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste. Leipz. 1802. — Kalliope und ihre Schwestern. Leipz. 1805.

J. G. Gruber Aesthetica, Jena 1803.

Fr. Schlegel über die Grenzen des Schönen (im deutschen Merkur 1795). — Die Griechen und Römer. Neustrel. 1797.

J. P. Fr. Richter Vorschule der Aesthetik. 3 Thle. Hamburg 1804.

Fr. Bouterwek Aesthetik. Leipz. 1806.

K. H. L. Pölitz die Aesthetik für gebildete Leser, Leipz. 1807, 2 Bde.

Aesthetische Ansichten. Leipz. 1808.

Luden Aesthetik. 1808.

Ueber einzelne ästhetische Gegenstände haben geschrieben:

J. J. Bodmer von dem Einflusse und dem Gebrauche der Einbildungskraft zur Ausbesserung

des Geschmackes. 1727. — Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes. Zürich 1736.

M. Mendelssohn verschiedene hierher einschlagende Abhandlungen in den philosophischen Schriften.

Dusch Briefe zur Bildung des Geschmackes. 1773 6 Thle.

J. G. Herder Ursachen des gesunkenen Geschmackes bei verschiedenen Völkern. Berlin 1775. — Kritische Wälder. 1769, 3 Thl. — Fragmente über die Litteratnr. 1766. — Von deutscher Art und Kunst. Hamb. 1773. — Vom Einfluß der schönen Künste in die höheren Wissenschaften, in den Abhandiungen der baier. Akademie. Bd. 1. 1781. Verschiedenes in der Adrastea.

Gerstenbergs Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Schleßwig, 1767. 3 Thle.

H. J. Cramm über das Naive, Natürliche, Gesuchte und Gezwungene. Braunschweig 1770.

Herz Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit. Berlin 1790.

J. J. Engel einige Abhandlungen in seinen gesammelten Schriften.

Fr. Schiller Betrachtungen über ästhetische Gegenstände; — über die Grenzen beim Gebrauch schöner Formen; — über Anmuth und Würde; über naive und sentimentale Dichtung, — über das Erhabene; — über das Pathetische; — über

den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden; — über tragiſche Kunſt; — über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen, in ſeinen kleinen Schriften.

Ad. Müller Vorleſungen über die deutſche Literatur. 1806.

Von Journalen und kritiſchen Schriften gehören hierher:

Gottſcheds Beiträge zur kritiſchen Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſamkeit. Lpz. 1733—1744. 32 Stücke. — Neuer Bücherſaal der ſchönen Wiſſenſchaften und freien Künſte. 1745-1750. 8 Thle.

Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes. Leipz. 1741, 8 Thle. — Neue Beiträge zum Vergnügen des Verſtandes und Witzes. Bremen 1750, 6 Thle.

Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften und freien Künſte. Lpz. 1757 bis 1765, 12 Th. — Neue Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften und Künſte. 1764—1805, 72 Thle. — Bibliothek der ſchönen Redekünſte, ſeit 1806.

Briefe die neueſte Literatur betreffend. Berl. 1759 1764, 24 Thle.

Wielands deutſcher Merkur, ſeit 1773.

Boje deutſches Muſeum, 1776—1788. — Neues deutſches Muſeum, 1789—1793.

J. G. Jacobi Iris 1775 — 1778.

Schillers rheinische Thalia, 1784. — Neue Thalia, 1792. — Die Horen, 1795 — 1797.

Goethe's Propyläen, 6 Hefte, 1798.

A. W. und Fr. Schlegels Charakteristiken und Kritiken, 1802. — Athenäum, 3 Bde. 1799.

Manches treffliche in den Jenaischen, Leipziger und Hallischen Literatur-Zeitungen, im Morgenblatt, der Zeitung für die elegante Welt, im Phöbus und Prometheus, und andern Zeitschriften.

Von den Ausländern bemerken wir:

J. P. Crousaz Versuch über das Schöne, 1712. Deutsch, Königsberg 1758.

J. B. Dübos Kritische Bemerkungen über Poesie, Mahlerei und Musik. Paris 1719. Deutsch, 1759.

W. Diderot über das Schöne, im 1sten Theile seiner Werke. Deutsch in seinen philos. Schriften, 1774.

Ch. Batteux die schönen Künste, auf einen Grundsatz zurückgeführt. Paris 1746. Deutsch von J. A. Schlegel. — Einleitung in die schönen Wissenschaften. Paris 1755. Deutsch von K. W. Ramler, 4 Thl. Leipz. 1756.

Marmontel Elemente der Litteratur. 1787, 6 Thle. — Verschiedenes in seinen nachgelassenen Werken.

A. L. Millin Wörterbuch der schönen Künste, Paris 1806, 2 Thle.

Montesquieu über den Geschmack in den Werken der Natur und Kunst, im 4ten Band seiner Schriften.

D'Alambert über Anwendung und Mißbrauch der Philosophie in Gegenständen des Geschmacks (in seinen Melanges de Literature etc.), 4r. Band.

Fr. Hutchinson Untersuchung über den Ursprung unsrer Ideen des Schönen und Guten. London 1726. Deutsch, 1762.

Ed. Burke's Philosophische Untersuchung über den Ursprung der Ideen des Erhabenen und Schönen. London 1757. Deutsch, Riga 1775.

H. Hume Grundsätze der Kritik, 3 Thle. London 1760. Deutsch von Meinhard und Schatz, 1790.

W. Hogarth über das Schöne. London 1772.

A. Gerard Versuch über das Genie. London, 1774. Deutsch von Garve, 1776. — Ueber den Geschmack, London 1759. Deutsch 1766.

D. Hume über den Geschmack, in seinen Essays und deutsch in den 4 von Resewitz übersezten Abhandl.

H. Blair Vorleſungen über Rhetorik und ſchöne Wiſſenſchaften. London 1783. Deutſch von Schreiter, Liegniz 1785, 4 Thle.

A. Aliſon über die Natur und die Principien des Geſchmackes. London 1790. Deutſch von Heydenreich, Lpz. 1792.

J. Huarte Prüfung der Köpfe, 1566, deutſch von Leſſing 1785.

K. Bettinelli vom Enthuſiasmus in den ſchönen Künſten. Bern 1778.

Muratori über die Einbildungskraft. Lpz. 1785. 2 Thle.

Verſchiedenes hierher gehörige findet ſich in den philoſophiſchen Schriften von Hemſterhuis, (Leipz. 1782, 3 Thle.) in den Werken Diderots, Laharpes, u. a.

Besonderer Theil.

I.

Künste des Raums, oder plastische Künste.

Mahlerei.

§. 1.

Mahlerei ist die Kunst in Farbe zu bilden. Eben darum muß sie ihre Gegenstände auf einer Fläche darstellen, denn mit wirklicher Höhe und Tiefe verträgt sich die Farbe nicht.

§. 2.

Die Mahlerei bildet Gestalten für das Auge, daher ihre eigenthümliche Wirkung und die Begrenzung ihres Vermögens der Poesie gegenüber. Sie ist auf einen Moment, so wie auf einen bestimmten Raum beschränkt, und in diesem Momente muß sich die Schöpfung des Künstlers selbst und vollkommen aussprechen.

§. 3.

Für die Mahlerei, so wie für die Sculptur, gibt es drei Hauptmomente, welche der Künstler zu berücksichtigen hat:

1. Die Erfindung.
2. Die Anordnung.
3. Den Ausdruck.

§. 4.

Stoff und Formen muß der Mahler selbst schaffen. In Absicht des Stoffes ist er aber unendlich beschränkter als der Dichter, denn er wirkt durch das Auge, und die Phantasie wird bei ihm weniger angeregt. Er kann sich nicht mit schwankenden Umrissen begnügen, alles muß in seinen Darstellungen bestimmter, in sich vollendeter seyn. Der Dichter gibt das Successive, der Mahler muß das ganze Seyn seines Gegenstandes in einen Moment zusammendrängen. Auch stößt manches das Auge ab, was die Phantasie willig aufnimmt. Darum verunglücken so manche Situationen auf der Leinwand, die in der Tragödie, oder im Epos das Gemüth unwiderstehlich ergreifen.

§. 5.

Da dem Mahler nur ein Moment vergönnt ist, und er auch beschränkt ist in der Zeichensprache seiner Kunst, so müssen alle Motive, durch welche

er wirken will, gleichzeitig und nebeneinander vorhanden seyn, und sich durch Umriß und Farbe anschaulich machen lassen. Brutus, der seine Söhne zum Tode verdammt, Agamemnon, der die Tochter opfert, Timoleon, der den Bruder tödtet, um die Tyrannei zu zernichten, sind allerdings sehr günstige Stoffe für den Tragiker, aber wie will der Mahler den Vater und den Bruder, und wie die Motive ihrer Handlungen kenntlich machen? Die alten Mahler erlaubten sich einen Behelf, der den meisten modernen eben so unentbehrlich wäre: sie schrieben die Bedeutung auf einen Zettel, der den dargestellten Personen aus dem Munde schwebte, oder als Unterschrift angebracht war, bisweilen trug auch ein jeder seinen Geburtsschein auf dem Rockermel, wodurch dann freilich die Constatirung der Identität sehr erleichtert wurde. Es hieße indeß allerdings die Kunst allzusehr und beinahe auf Nichts beschränken, wenn man die Forderung, ein jedes Kunstwerk müsse sich selbst aussprechen, in ihrer höchsten Strenge nehmen wollte. Ein jeder Mythus, eine jede religiöse Vorstellung, selbst die mehresten geschichtlichen Gegenstände setzen wenigstens einige Bekanntschaft mit ihnen voraus, doch gibt es auch rein menschliche Sujets, wie im Charakterbilde, die einem jeden klar sind, der nicht untergegangen ist in sich oder in der Zeit.

§. 6.

Die Mahlerei darf, wie die Sculptur, keine ſchnelle Bewegung fixiren, indem ſie dadurch eine Erwartung erregt, die ſie nicht befriedigen kann. Sie hat Ruhe und Handlung, aber die lezte iſt bei ihr keine fortſchreitende, ſondern eine geſchloſſene. Hier ſind die Grenzen ihrer Kunſt.

§. 7.

Die Mahlerei ſtellt entweder das Ideale im Menſchlichen dar, oder das Menſchliche als ein Ideales, oder auch im Gegenſatze mit demſelben, oder die Natur als ein Menſchliches.

§. 8.

Sie ſtellt das Ideale im Menſchlichen dar

1. in der Allegorie und im Symbol;
2. in den Mythiſchen;
3. in den myſtiſchen Abbildungen.

Das Menſchliche als ein Ideales:

1. in der Geſchichtmahlerei;
2. im Charakterbilde.

Das Menſchliche im Gegenſatze mit dem Idealen:

1. ſcherzend in Bauernſtücken und andern Nachbildungen des Lebens;
2. ſatyriſch in der Carrikatur.

Sie ſtellt die Natur als ein Menſchliches dar:

In der Landſchaft.

Die ſogenannten Converſationsſtücke, in welchen die Zeit ihre eigene Flachheit und Gemeinheit anſchauen wollte, können als Kunſtwerke nur geduldet werden, wenn der Künſtler ſich der komiſchen Motive dabei bedient. Was man aber in der Zunftſprache Stillleben nennt, als da ſind, Fruchtſtücke, Blumenſtücke, Haus- und Küchengeräthe, dieſe können höchſtens als Spiele des Pinſels gelten, ſie drängen ſich immer zu einer Vergleichung mit einem Wirklichen hervor, und ſind durchaus keines innern Lebens, keiner Bedeutung fähig. Ihr ganzes Daſeyn iſt mit der Form abgeſchloſſen. Mit den Arabesken iſt es ein andres: Fürs erſte braucht ſie der Künſtler meiſt nur als Verzierung, aber viele darunter regen durch ihre fantaſtiſchen Windungen und Formen die Phantaſie auf, und deuten auf eine freiſchaffende Kraft, die ſich in ihren Bildungen von dem gewöhnlichen Typus losreißt, und ſich, wie auch die Natur bisweilen, in eigenthümlichen, abweichenden Productionen gefällt.

§. 9.

Der Begriff der Allegorie und des Symbols iſt oben ſchon erörtert worden. Der Mahler iſt auch hier beſchränkter als der Dichter; in den ſymboliſchen Darſtellungen kann er ſich faſt einzig der

Attribute bedienen, und dieſe ſind oft ſchwierig zu deuten, wenn ſie in der Bilderſprache noch nicht das Bürgerrecht erhalten haben, wie der Anker und das Kreuz und ähnliche Zeichen. Raphael, der in ſeiner Tiefe ſonſt immer ſo klar iſt, gibt in ſeiner Gerechtigkeit ein auffallendes Beiſpiel hievon. Die Wage in der Hand der himmliſchen Jungfrau deutet allerdings auf den Begriff der Gerechtigkeit, allein der Vogel Straus an ihrer Seite gibt durchaus keinen ernſten Sinn.

§. 10.

Die meiſten Allegorien und Symbole ſind kalt, und ſprechen das Gemüth nur wenig an, zumahl wenn das Allegoriſche mit dem Wirklichen zuſammengeſtellt wird. Wie können z. B. Götter Theil nehmen an täglichen Ereigniſſen unſres Lebens, oder trauern an dem Sarkophag eines Menſchen, welcher der ſchönen Mythenwelt ſo ganz entfremdet war? Dazu kommt gewöhnlich noch in ſolchen Darſtellungen die ideale Geſtaltung der allegoriſchen und ſymboliſchen Weſen neben der proſaiſchen Wahrheit der daneben aufgeſtellten Porträte aus der Zeit. Nicht minder tadelnswerth iſt die Umbildung des Hiſtoriſchen ins Allegoriſche, beſonders wenn mythiſche Perſonen dazu gebraucht werden, welche ſchon in ſich ihre Bedeutung haben. In dieſer Hinſicht iſt die berühmte Gallerie Farneſe von Annibal

Carracci so gänzlich mißlungen, denn wer würde, ohne den begleitenden Cicerone, in diesem Anchises, der die Venus entkleidet, in diesem Polyphem, der Acis und Galathea verfolgt, in diesem schlafenden Endymion und in all diesen Spielen und Liebschaften der alten Götterwelt auf ähnliche Geschichten des Farnesischen Hauses rathen? Das Individuelle kann nie Gegenstand der Allegorie und Symbolik seyn, sondern bloß der Begriff oder die Idee, und beide müssen sich auch durchaus nicht poetisch darstellen lassen, als auf diese Weise, wenn der Künstler berechtigt seyn soll, sich allegorischer oder symbolischer Formen zu bedienen.

§. 11.

Die Allegorie ist weder dem Scherze fremd, noch dem strafenden Ernste. Von beiden Arten finden wir schon Beispiele bei den Alten. Oft sogar wird der Künstler durch Umstände genöthigt, sich einer solchen Verhüllung zu bedienen. Hier wird er sich besonders der Anspielung mit Vortheil bedienen können. Die Mischung des Komischen mit dem Ernsten mag nur durch die Zeit gerechtfertigt werden, doch wird der Künstler auch dem Komischen bisweilen eine ernste Bedeutung unterlegen können, wie dies in den Todtentänzen der Fall ist, die aber schon an der Grenze der Carrikatur stehen.

§. 12.

Oft hat die Mahlerei auch den Versuch gemacht, die äsopische Fabel darzustellen, aber nie mit einigem Erfolg. Der Mahler kann nicht, wie der Dichter, der Thier- und Pflanzenwelt einen der Natur analogen menschlichen Charakter geben, noch sie in genau bestimmten, aber nur sinnbildlichen, menschlichen Verhältnissen aufführen. Höchstens als Emblem wird er sie benutzen können.

§. 13.

Zwei Dinge hat der Künstler in diesem Gebiete gleich sehr zu berücksichtigen: Das erste ist, daß sein Bild sich als solches ankündige, das zweite: daß das Bezeichnete in dem gewählten Bilde nicht unwürdig erscheine. Ein Kind, welches sich an Seifenblasen erlustigt, ist nicht nothwendig ein Bild der Eitelkeit menschlichen Strebens, denn näher liegt ja in dem Gegenstande der Begriff des kindlichen Spiels. So ist auf der andern Seite das Dreieck mit dem strahlenden Auge in der Mitte, ein sehr unpassendes Bild der Dreieinigkeit, zumal bei dem Anblick des einzigen Auges wird man immer versucht, an die berühmte Cyclopenfamilie zu denken.

§. 14.

Am anziehendsten ist das symbolische Bildwerk wenn in ihm der Begriff eines rein Menschlichen

personificirt erscheint, wie in Raphaels Sanftmuth, in seinen Jugenddarstellungen des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe. Hier wird das Symbolische zum Charakterbilde oder es wird lyrischer Ausdruck eines das ganze Gemüth bewegenden, innern Strebens. Aber schwer ist hier allerdings die menschliche Form zu erfinden, welche jedesmahl, schon in ihrem Umrisse, auf den geistigen Begriff hindeutet. Poussin's tanzende Horen — in Erfindung und Anordnung ein tadelloses Bild — muß doch in dieser Hinsicht als Beispiel des Mißlungenen gelten. Statt leichter, schwebender Gestalten, welche kaum die Erde berühren müßten, dreht sich hier ein zierlich geschlungener Reigen von etwas wohlbeleibten Nymphen, deren ganzer Organismus auf eine etwas längere Dauer als das Leben eines Tagthierchens berechnet ist. Auch die Sibyllen des gewaltigen Buonarotti haben in ihren Formen nicht das Ansehen von Wesen, die der Geisterwelt befreundet sind, und deren Antlitz und Gebehrden schon andeuten sollten, daß sie nur halb noch dem Leben angehören. Dürers herrlich gedachte und tiefempfundene Darstellung der Melancholie mag ebenfalls noch als Beispiel betrachtet werden. Stellung und Ausdruck so wie die ganze Umgebung sind höchst sinnvoll, nur die Gestalt selbst so wie die Draperie erinnern zu sehr an die Zeit und das Vaterland des edlen Künstlers. Eine der gelungensten Allegorien ist dahingegen Guido's For-

tuna. Ueber einer Kugel ſchwebt die ätheriſche Geſtalt mit dem täuſchenden Lächeln und der launenhaften Miene, und über ihr ein geflügelter Knabe, der ſie ſpielend bei den Haaren faßt, was ſie ſich willig gefallen zu laſſen ſcheint. Der Genius feſſelt das Glück! Wem könnte der Sinn dieſer Dichtung auch nur einen Augenblick verborgen bleiben?

§. 15.

Das allgemeine Streben nach allegoriſchen Darſtellungen zeigte ſich unter allen Völkern von jeher als Vorläufer des ſinkenden Geſchmackes. Nachdem Griechenlands ſchöne Zeit vorüber war, begann das Spiel mit der Allegorie in Kunſt und Wiſſenſchaft, und doch iſt keine Gattung beſchränkter. Hat denn das Leben nichts als Schattengeſtalten, und iſt alles leer und ohne eigne Bedeutung ohne inwohnende Kraft, was aus des Menſchen Geiſt hervorgeht und aus ſeinem Willen? oder iſt alles, was vergehen muß, ſo unwürdig, daß wir uns nicht freuen dürften der kurzen Momente ſeines ſchönen Daſeyns, weil ſie wandelbar ſind? Warum zieht uns die ſtille Blumen- und Pflanzenwelt an? Doch nicht etwa als Bild der Jugend, oder der Vergänglichkeit? Ihr friedliches, ungeſtörtes und vollkommenes Daſeyn iſt es vielmehr, was uns ſogar mit einer gewiſſen Rührung bei ihrem Anblicke erfüllt. Rouſſeau, deſſen kindlicher Sinn ihn aus dem Getümmel der Menſchen

hinwegtrieb, und zur Pflanzenwelt führte, sah in ihnen keine fremde Bedeutung, aber er verstand ihr eigenes, inneres Leben, ein Leben, was sich nicht selbst zerstört, zwar vergänglich wie alles, was sich von der Erde losreißt, und zum Lichte aufwärts strebt, aber in diesem Streben treu seiner Natur, und nicht feindselig gegen sie ankämpfend, wie der Mensch. Manches in der Erscheinungswelt deutet allerdings auf ein anderes, höheres außer sich, aber wie flüchtig auch sein Daseyn seyn möge, so ist dieses Seyn doch nicht leer und sinnlos in sich selbst. Jede allegorische und symbolische Darstellung muß darum auch den Beschauer kalt lassen, wenn sie nicht hervorgegangen ist aus einem tiefen Gemüthe, welches sein eigenes Leben in freundlichen Gestalten zum zweitenmahl hervorruft.

§. 16.

Die Mythe war von jeher eine der fruchtbarsten Quellen für den zeichnenden Künstler, und doch hat die moderne Mahlerei, seit ihrem Entstehen, nur weniges hervorgebracht, was mit den noch vorhandenen Bildwerken der Alten sich nur einigermaßen vergleichen ließe. Die Götterwelt ist uns fremd geworden, und die Erzeugnisse des Südens akklimatisiren sich nie ganz unter einem nördlichen Himmel. Wir zerstören das Menschliche, wenn wir ein Göttliches bilden wollen. Die alten Künstler

hatten für ihre mythiſchen Gebilde einen beſtimmten Typus, dem auch die unſrigen treu bleiben müſſen, aber die, welche es thun, ſcheitern an der Nachahmung, oder an dem Beſtreben, den Marmor in Farbe umzubilden. Alle neuern Künſtler ſind entweder an dieſer Klippe untergegangen, wie Pouſſin und Mengs, oder ſie haben moderniſirt, wie Albano, Guido, oder gar nationaliſirt und porträtirt, wie Rubens, Titian, Paul von Verona und alle Franzoſen, und ihre Produkte können daher höchſtens durch die Handhabung des Pinſels gefallen.

§. 17.

Der Mahler hält ſich bei ſeinen mythiſchen Darſtellungen entweder an die alten Vorbilder, oder er ſchöpft aus den griechiſchen und römiſchen Dichtern, oder er dichtet ſelbſt nach den Begriffen, welche uns von den Göttern und Halbgöttern der Griechen und Römer gegeben ſind. Im erſten Falle kämpft er einen ungleichen Kampf, und in der Kunſt iſt das Voluisse nicht hinreichend. Sie allein darf kein Mittelmäßiges dulden, nicht einmahl ein Gutes neben dem Beſſeren. Diejenigen Mahler, welche die alten Dichter als Quellen benutzen, begreifen gewöhnlich den Unterſchied nicht, der zwiſchen dem Gebiete des Dichters und dem ihrigen obwaltet. Beweiſe hievon geben die vielfachen Abbildungen ovidiſcher Verwandlungen, die entgegengeſezten Mo-

mente eines zwiefachen Seyns sind hier in einen zusammengedrängt, das Successive soll als ein gleichzeitiges angeschaut werden, daher diese sonderbaren Zwittergestalten von Pflanzen und Menschen, diese carricaturirten Bauern mit Froschgesichtern, dieser Hörnertragende Actäon, den man geneigt ist, als den Schutzpatron der Hahnreischaft zu verehren. Einige Künstler, welche die Grenze ihrer Kunst fühlten, wollten sich dadurch helfen, daß sie entweder bloß die Wirkung statt der Form der Metamorphose andeuteten, wie ein niederländischer Mahler, welcher die von der Latona umgestalteten Bauern gleich Fröschen hüpfend darstellte, oder sie wählten den Moment nach der Verwandlung, wie Geßner die Erythia, die schon als Quelle von der Felsenwand rieselt. In keinem von beiden Fällen läßt sich aber die Verwandlung leicht begreifen; bloß für den zweiten dürften es vielleicht einige günstige Momente geben, zum Beispiel, Apollo, der sich mit liebender Trauer an einen Lorbeerbaum lehnt. Dasselbe gilt auch von den Verwandlungen der Götter, des Zeus in einen Schwan oder Satyr, oder auch in gewöhnliche Menschen. Hier nimmt man gewöhnlich zu Attributen seine Zuflucht, welche aber meist entweder zu vieldeutig sind, oder die Verwandlung selbst aufheben. Von jenem hat Correggio, der sich überhaupt gar sehr zum Sinnbildlichen hinneigte, in seiner Leda ein Beispiel gegeben. Der fliegende Schwan soll durch den ihm nachschwe-

benden Adler kenntlich werden, wobei es aber ungewiß bleiben würde, ob es der Adler des Zeus oder ein wirklicher sey, der einen wirklichen Schwan verfolgt, wenn nicht der Künstler das Attribut wieder durch ein Attribut, durch den Donnerkeil im Schnabel des Vogels, bezeichnet hätte. Von der zweiten Art sind die vielen Abbildungen von Philemon und Baucis, als Jupiter und Merkur bei ihnen einkehren. Gewöhnlich hat der Sohn Kronions seine Flügel angeschnallt, und der Göttervater selbst seinen Donnerkeil neben sich liegen, wobei man bisweilen ungewiß bleibt, ob er sich nicht etwa desselben bediene, um den ihm vorgesezten Braten zu zerlegen, wie in der Darstellung eines holländischen Mahlers von diesem Gegenstande. Hier müssen aber die nebenstehenden Figuren im Bilde nothwendig eben das sehen, was der Zuschauer sieht, und um die Metamorphose ist es gethan. So weit geht aber die Ungereimtheit in solchen Dingen, daß ein französischer Künstler sogar einen Pluto pinselte, mit dem Helme auf dem Haupte, welcher den Gott unsichtbar macht.

§. 18.

Wenn schon die Gebilde aus der griechischen und römischen Mythenwelt dem Künstler große Schwierigkeiten in den Weg legen, so ist dies doch noch ungleich mehr der Fall mit den Gegenständen der nordischen Mythologie. Die südliche Götterwelt

erscheint überall in bestimmten Umrissen, in reiner, vollendeter Gestalt, und der Menschenwelt nahe befreundet; die Gottheiten des Nordens stehen im Dunkel einer Vergangenheit, wo Fabel und Geschichte sich wunderbar mischen, und eigentlich noch Eins sind. Sie gehören dem romantischen Gebiete an, welches unter der unumschränkten Herrschaft der Phantasie steht, und untergeht in der Begrenzung des Raums. Will der Künstler jene Nebelgestalten dem Auge erscheinen lassen, so muß er sie entweder helleniſiren, oder ihnen die rauhen, eckigten Formen einer alten Riesenzeit geben. Im ersten Falle vertilgt er ihren eigenthümlichen Charakter, im zweiten hebt er ihr göttliches Seyn auf, auch sind sie nicht kenntlich durch einen allgemein angenommenen Typus, oder durch deutlich sprechende Attribute. Wie alle Mahler verunglückten, welche die farblose ossianische Natur und die gestaltlosen Wesen seiner Geisterwelt auf die Leinwand zu fixiren versuchten, und wie in der mit Unrecht berühmten Shakespear-Gallerie gerade diejenigen Scenen die manierirtesten und bedeutungslosesten sind, in welchen Hexen, Sylphen und Kalibane vorkommen, eben so werden die uns angekündigten Abbildungen der nordischen Gottheiten, trotz alles Farbenverständnisses und aller anatomischen Kunst der Mahler und aller Virtuosität der ihnen nacharbeitenden Kupferstecher wohl kaum in einer so späten Zeit den Anforderungen genügen, welche nur eine alte nordi-

ſche Plaſtik, die es freilich in dieſem Sinne nicht gab, hätte befriedigen können.

§. 19.

Der Künſtler, welcher die Mythen der Griechen und Römer benutzen will, hüte ſich vor allen Dingen, jene ſchönen Weſen aus dem Fabellande in unſere Zeit herüber zu ziehen. Dies geſchieht aber:

1. Wenn er von den antiken Typen abweicht, und ſich an ſein Modell oder — was nur noch ſchlimmer iſt — an den unglücklichen Eklekticismus in der Zuſammenſetzung der Form hält;

2. wenn er Momente wählt, in welchen die vorherrſchenden Motive der Sinnlichkeit das reine, göttliche Leben aufheben. Hier iſt wieder der Grenzſtein zwiſchen der Poeſie und Plaſtik. Allegri's Jupiter und Jo mag noch ſo reitzend ſeyn durch den Zauber des Helldunkels und in dieſem Zauber noch ſo poetiſch, der Künſtler muß ſelbſt die Unſchicklichkeit ſeiner Wahl gefühlt haben, indem er den Gott in einen Nebel hüllte, aus welchem die Geſtalt deſſelben kaum ſichtbar hervorblickt. Was blos dem komiſchen Dichter bedingt erlaubt iſt, eine Vernichtung des Idealen durch das Reale, das mag der zeichnende Künſtler wohl auch verſuchen, ſo weit es die beſchränktern Hülfsmittel ſeiner Kunſt geſtatten, aber eben ſo wenig als jener darf er um das Höhere im

Ernste die Schranken des thierischen Instinctes ziehen.

3. Jenes Herüberziehen in unsre Zeit geschieht auch da, wo der Künstler dem Antiken eine moderne Bedeutung gibt. Wozu müssen sich Grazien und Amoretten und selbst die dii majorum gentium nicht alles brauchen lassen! Daß hier und da der Erderschütterer Poseidon mit dem mächtigen Trident einen Röhrbrunnen bewacht, oder Hermes, der geflügelte, als Repräsentant einer Tabakshandlung im bekannten Götterkostüm und mit der Firma auf dem Helm erscheint, ist hier bei weitem nicht das Schlimmste: wie oft wird aber der naive Ernst zum bittern Sarkasm in den Musen und Genien, welche jedes Porträt und jeden poetischen Dudelsack bekränzen müssen, im Eros, der die ewig brennende Fackel löschen muß, weil ein liebesieches Mädchen starb, vier Wochen früher als die Ehe ihre Liebe geendigt haben würde; im alten Okeanos, wenn er gezwungen wird, aus seiner Urne, statt des Weltmeers, ein Forellenbächlein auszugiessen; und überall da, wo wir unser armes tägliches Leben und tägliches Brod nicht nur in die Glorie der alten Götterwelt hüllen, sondern die himmlischen Wesen selbst noch zu Karyatiden brauchen, um zu tragen, was sich nicht selbst tragen kann.

§. 20.

Will der Künstler aus der Mythenwelt neue Dichtungen bilden, so muß er sich streng an den Begriff derselben halten, wie er aus den Schriften und Kunstwerken der Alten hervorgeht. In diesem heitern Reiche der Phantasie, wo jeder Stein und jeder Baum und jede Quelle ein Leben umschliessen, und jedes Leben eine schöne Bedeutung hat, hier kann es dem dichterischen Sinn nicht schwer werden, neue, interessante Momente aufzufinden. Wie unendlich reich ist nicht schon die Welt der Nymphen, Faune und Genien, welche liebliche Dichtungen wußte Geßner daraus hervorzurufen, obgleich ihm freilich die Form immer widerstrebte! Auch die alten Dichter sind zu dieser Absicht noch lange nicht gehörig benuzt, und nichts weniger als erschöpft. Nur bei der Wahl der Momente, bei der Erfindung der Motive strauchelt mancher bessere Künstler oft, und es wäre darum einem jeden, der über diesen Punkt noch nicht im Reinen ist, das sorgfältige Lesen der Goethe'schen Programme zu empfehlen, welche bei Gelegenheit der Weimarischen Preisaufgaben erschienen, und reich an leitenden Ideen sind.

§. 21.

Ein Kunstwerk ist mystisch, wenn es eine religiöse Bedeutung hat. Der Mysticismus ist die Poesie des Christenthums, nur muß man den Be-

griff weder im Sinne der Mönchsascese noch der neuesten Romantik auffassen. Für jene durfte es keine Kunst geben, in dieser ist bloßer Klang, wie in allem was hohl ist und leer. Schon die Hauptidee des Christianismus, der Fall des Menschen und seine Erlösung ist der dichterischen Behandlung äußerst günstig, und der ganze Gang der biblischen Geschichte bietet einen Reichthum von Momenten und Motiven, der zwar selten verkannt, aber auch selten zweckmäßig benuzt wurde, vielleicht weil man den Charakter des Mystischen übersah, und es mit dem Mythischen in eine Klasse sezte. Dieses ist aber seinem Wesen nach dramatisch, jenes lyrisch. Dem Griechen war das Leben das schönste Geschenk der Götter, und sie selbst theilten freundlich mit ihm den Genuß ihrer Gabe; der Christianismus zeigt es als ein Vergängliches, von welchem seine Bekenner sich losreissen müssen. Dort war das Göttliche noch in dem Irdischen vorhanden, hier schwebt es hoch über demselben, und die Schuld des Menschen mußte auch die Natur büßen. Dort gieng alles Streben nach einem Aeußern, hier alles nach einem Innern, und dadurch bestimmt sich der eigentliche Charakter des Mystischen. *

* Herr F. K. L. Sickler hat ein Buch über Aepfel und Birnen und ein andres über Kunstwerke geschrieben. Darin behauptet er, unter andern merkwürdigen Dingen auch: „Wir hätten keine Kunst, und könnten keine haben,

weil die großen Meister neuerer Zeit fast alle ihre Gegenstände aus der christlichen Mythologie entlehnt hätten, die aber auch nicht ein Sujet darböte, welches mit Erfolg behandelt werden könnte. In der christlichen Religion sey alles Ruhe und Ergebung, selbst in den Madonnen könne er nur Gemeines sehen, und des Künstlers Hand habe ihnen auch nichts geben können, als etwas Schönheit mit Sanftmuth, Duldung und einigen andern gewöhnlichen Leidenschaften! In der christlichen Mythe finde sich zwar der tragische Charakter, jedoch nur halb, denn es fehle an kräftigem Widerstande!" — Ich schätze, wie billig, Herrn Sicklers Verdienste um die Aepfel- und Birnen-Klassifikation, aber seine Meinung über Kunst hätte er entweder für sich behalten, oder, wenn doch alles gedruckt werden muß, seiner Pomologie als Nachtrag anhängen sollen, wo sie vermuthlich in die rechten Hände gekommen wäre. Sind denn die christlichen Engel weniger als die Genien des Alterthums? Verliert der Märtyrer, welcher mit heitrer Ruhe auf die Werkzeuge seines Todes blickt, so sehr gegen Marsyas, dem Apoll die Haut abzieht? Steht Correggios Leda wirklich so weit über Guido's Himmelfahrt, weil jene aus einem Mythologen, diese aus einem heiligen Vater genommen ist? Konnte

Herr Sickler wirklich in den Madonnen von Leonardo da Vinci, Fra Bartolomeo und Raphael nichts erblicken, als ein bischen Schönheit mit etwas Geduld und andern Leidenschaften? Hatte er denn in sich selbst keine Ahndung von dieser Reinheit und Unschuld und Liebe, von diesem Himmel in dem Busen der Jungfrau, die Mutter ist? Sah er vielleicht bloß Dürers Madonna mit dem Kinde, welches einen Apfel in der Hand hält, und fand er den Apfel schlecht gemahlt?

§. 22.

Die mystischen Gegenstände gehören entweder der Geisterwelt an, oder es sind wirkliche historische Personen, oder Begriffe und Gefühle, welche der Künstler sinnbildlich darstellt. Die erste Klasse begreift in sich Gott, die Engel und das böse Princip oder den Satan.

§. 23.

Der christliche Begriff von der Gottheit macht eine Personification desselben für den Mahler unmöglich, und die Dreiheit und Einheit läßt sich nicht einmahl symbolisch auf eine würdige Weise bezeichnen. Guido Reni in dem berühmten Altarblatt in der Kirche der Trinitarier zu Rom, Albrecht Dürer und andre in ähnlichen Vorstellungen hielten sich an die hergebrachten Vorstellungsarten, und bilde-

ten den Vater als Greis mit den Insignien der höchsten Macht, den Sohn mit den Merkmahlen des Leidens, den Geist in Taubengestalt und gruppirten das Ganze so gut es gehen wollte, oder wie es ihnen vorgeschrieben war. Hier liegt aber der Begriff der Einheit außer dem Bilde und muß hinzugedacht werden von dem Beschauer, und dann ist die Taube zwar das gewöhnliche aber gewiß kein sehr passendes Symbol den Geist zu bezeichnen, der über den Wassern schwebte, und als himmlische Flamme niederfuhr am Pfingsttage auf die Jünger des Herrn. Auch die dreifache Krone auf dem Haupte des ewigen Vaters und der Königsmantel deuten nur auf die kindlichen und beschränkten Vorstellungen einer frühern Zeit. Andre Künstler, die wohl fühlen mochten, worauf es hier ankäme, bildeten bloß eine von zahllosen Engelschaaren umgebene Glorie, und in der That ist das Licht vielleicht das treffendste Symbol der Gottheit nnd die anbetenden Engel deuten noch bestimmter auf den christlichen Begriff hin.

Es giebt jedoch Fälle, wo es durchaus nothwendig wird, die Gottheit als handelndes Wesen erscheinen zu lassen, und sie folglich zu personificiren, wie in Michael Angelos Gemählden von der Schöpfung des ersten Menschen, im ersten Bilde der Raphaelschen Bibel, wo Gott über dem Chaos schwebt, und in ähnlichen Gegenständen. Die gröste Schwierigkeit ist hier, den Typus zu finden, nach

welchem der Künstler bilden soll. Die Jupiters- und Neptuns-Gestalten der Antike taugen hier durchaus nicht, indem sie bekannte Zeichen eines andern ganz verschiedenen Begriffes sind. Auch scheint es nöthig, daß da, wo die Gottheit nur in einer Person erscheint, diese Person die erste, oder der Vater sey, als aus welchem die beiden andern hervorgegangen sind. Sehr zweckmäßig haben daher unsre Künstler die Greisengestalt gewählt, die auch durch sich schon Ehrfurcht gebietet und die Begriffe von Ruhe und Weisheit in sich enthält. Erreicht ist das Ideal bis izt noch in keinem der vorhandenen Kunstwerke. In Michael Angelo's Schöpfungsbilde ist die Bewegung des ewigen Vaters zu lebhaft, Haare und Bart scheinen im Sturme zu wehen, sein Wirken ist Anstrengung. Auch konnte die Belebung des ersten Menschen vielleicht treffender bezeichnet werden. Daß Gott die Fingerspitze Adams berührt, deutet auf eine elektrische Mittheilung, und erscheint als scherzendes Motiv. Eine Berührung der Stirne hätte diesen spielenden Nebenbegriff entfernt.

Raphael und Guido näherten sich der Idee mehr, aber in beiden herrschte das Gefühl vor, und so gelang ihnen nur eine Verklärung des Menschlichen.

§. 24.

Welchen Moment der Künstler auch für die Darstellung der Gottheit wählen mag, immer darf sie nur in der höchsten Ruhe erscheinen, selbst da,

wo sie etwas hervorbringt, denn ihr Wirken ist nur ein Wollen. Freilich kann das Handeln einzig durch Bewegung anschaulich gemacht werden, doch in dieser Bewegung selbst muß sich die Allmacht ankündigen, die zu ihren Schöpfungen eines bloßen Winkes bedarf. Der Dichter ist freilich auch hierin begünstigter durch seine Hülfsmittel, das: Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht! kann ihm der Mahler nicht nachsprechen. Die Sprache vermag die Wirkungen darzustellen, das Seyn und das Nichtseyn, das Leben und die Zerstörung und jeglichen Wechsel, wie der Sänger des 104. Psalms:

Er schuf den Mond zur Theilerin der Zeiten,
Die Sonne kennet ihren Niedergang.

Du schaffest Finsterniß, da wird es Nacht;
Da regen sich des Waldes Thiere:
Die jungen Löwen brüllen nach Raub,
Sie fordern ihre Speise auch von Gott,
Nun geht die Sonne auf, und sie eilen fort,
Sie lagern sich in ihren Hölen wieder,
Dann geht der Mensch aus an sein Werk,
Er geht zum Ackerbau bis an den Abend.

Das große Meer, so weit, so breit!
Da wimmelt es, da ist keine Zahl!
Da regt sich Leben klein und gros!
Da gehen Schiffe,
Da scherzt der Leviathan,
Von dir gebildet, daß er im Weltmeer spiele.

Zu dir hofft alles auf,
Daß du ihm Speise gebst zu seiner Zeit.

Du giebst, so sammeln sie.
Du öffnest deine Hand, sie werden satt des Guten.

Du wendest weg dein Angesicht,
Die Kreatur erschrickt,
Du nimmst den Odem ihnen weg, sie sterben,
Sie kehren wieder in ihren Staub.
Du haucheſt deinen Odem aus,
Sie werden neugeschaffen,
Das Angesicht der Erde formt sich neu.

Nach Herders Uebersetzung.

Selbst das Menschliche kann die Poesie noch in den Begriff der Gottheit übertragen, wie in folgender Stelle aus dem Buche Hiob:

Mit seinen Händen fasset er den Blitz,
Und gibt Befehl ihm, wen er treffen soll.
Er zeigt ihm an den Böſewicht,
Des Zornes Raub ist der Boshaftige.

Der Mahler müßte hier den Zorn in Stellung und Gebehrde bezeichnen, und würde dadurch das Göttliche gänzlich vertilgen. Michael Angelo und Rubens haben es versucht, in ihren Visionen vom jüngsten Gerichte, aber in diesen Bildwerken glaubt man nicht den Gott des Christenthums, sondern den mächtigen Zeus zu erblicken im Kampfe gegen die Kinder der Erde, und man fühlt sich um so stärker zurückgestoßen, da hier, ernst und still, das Schicksal der Menschheit gewogen werden soll, und alle Geschlechter zagend aufblicken müssen zu dem, welcher unbestechlich die Wage hält in seiner Rech-

ten, den kein Groll bewegen kann und kein Mitleid. M. Angelo hat in dem angeführten Gemählde *) auch durch die gebrauchten Motive den menschlichen Begriff der Vergeltung nur allzusehr hervorgehoben, z. B. in dem heil. Bartholomäus, der seine bei seinem Märtyrertode ihm abgezogene Haut dem Weltrichter hinzeigt, und Rache zu fordern scheint. In einem Bilde aus der griechischen Mythologie wäre dieser Zug vielleicht einer der kühnsten und erschütterndsten, nach den christlichen Vorstellungen erwartet man einen Verweis aus dem Munde des Richters zu hören über so lange nachgetragenen Groll. **)

§. 25.

Zu den wahrhaft poetischen Wesen der Christologie gehören die Engel, den Genien der Griechen und Römer ähnlich, aber den Menschen näher befreundet, als Schuzgeister derselben. Der Mahler wird sie zu den anmuthigsten und bedeutsamsten Vorstellungen benutzen können, wenn er sich nicht an die engen Schranken des kirchlichen Begriffes

*) Dieses kühnste und gewaltigste Werk der neuern Kunst ist ein Wandgemählde in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan, aber leider! schon seinem Untergange nahe.

**) Was in diesem Gebiete der Dichter vor dem Mahler und der Mahler vor dem Dichter voraus habe, ergibt sich sehr deutlich, wenn man das Gesicht von Ezechiel, von Raphael gemahlt, mit der poetischen Darstellung voll orientalischer Farbenglut, bei dem Propheten selbst vergleichen will.

hält. Welch ein freundliches und sinniges Bild ist es, wenn diese holden Gestalten ein schlafendes Kind bewachen, wenn sie als Schutzgeister das schwache Kindesalter führen über die schroffen Pfade des Lebens, wenn sie die Geister der Entschlummerten aufwärts geleiten zu den Sternen! Aber an der Form sind so viele Künstler verunglückt. Bei den Niederländern haben sie des materiellen Lebens immer zu viel. Andre, wie Ludovico Carracci, gestalten sie zu mädchenhaft, wahrscheinlich durch die Idee der Anmuth irre geführt. Correggio hat sie oft mehr im scherzhaften Sinn der griechischen Mythen gebildet, und Lebrün hat sich sogar erlaubt, in seinem unter dem Namen: Christ aux anges, bekannten Gemählde die Familie Ludwigs XIV. zu Modellen seiner um das Kreuz schwebenden Engel zu brauchen. Nur Raphael und Guido ist es ganz gelungen, diese zarten ätherischen Wesen in der Blüthe und dem Leben ewiger Jugend und Unschuld auf der Leinwand hervorzuzaubern, und den höchsten Liebreitz über sie auszugiessen, ohne sie ins Geschlechtlose zu verblasen.

§. 27.

Die Flügel sind wohl ein nothwendiges Attribut der Engel, und auch das angemessenste zu ihrer Bezeichnung. Zwar hatte Klopstock es für möglich gehalten, eine Idealgestalt hervorzubringen, welche sich, auch ohne dieses Zeichen, als ein We-

ſen aus jenen himmliſchen Ordnungen ankündigen müßte;*) aber warum ſollten dieſe verklärten Kinder- und Jünglings-Geſtalten nicht auch eine andre Bedeutung haben können? Pouſſin, in ſeiner ſchön gedachten und trefflich zuſammengeſezten Flucht nach Egypten hat nur einem der beiden knieenden und nur einem der beiden über der Jungfrau und dem Kinde ſchwebenden Engel Flügel gegeben, allein bloß aus einem mahleriſchen Bedürfniſſe, weil, nach der gewählten Stellung, die Flügel ſich hätten durchſchneiden müſſen. Dies ſtört um ſo unangenehmer, da man nun nicht begreifen kann, wie der eine der kleinen Genien ſich ohne ein ſolches Werkzeug in der Luft halten könne, da doch ſein Gefährte deſſelben zu bedürfen ſcheint. Uebrigens iſt der Moment des Fliegens wohl nicht derjenige, den der Künſtler wählen darf, wohl aber mag der des Schwebens auf einer beſtimmten Stelle, wie z. B. beim Todesengel über dem Lager des Sanherib, zum Moment genommen werden.

§. 27.

Das Kindliche iſt aus dieſem Gebiete nicht ausgeſchloſſen, wenn der Künſtler ſeine Engel als

*) Klopſtock machte auch wirklich an unſre deutſche Angelika Kaufmann, welche Zeichnungen zu ſeiner Meſſiade entwerfen wollte, die Forderung, Engel ohne Flügel zu bilden. Die Künſtlerin fand es aber zu ſchwierig, die Aufgabe zu löſen.

Kinder abbildet, wohl aber das Niedrige und Gemeine. Wenn in so vielen Darstellungen der Flucht nach Egypten bald ein Engel den Esel zur Quelle führen muß, bald ein andrer sogar verurtheilt wird, die Wäsche der Wanderer zum Trockenen aufzuhängen, so erscheint dies zwar als eine Naivetät des Künstlers, aber keineswegs als ein würdiges Motiv in der Darstellung, obgleich das Naive auch hier statt finden kann. Andrea Luigi hat es in einer seiner heiligen Familien nicht ohne Wirkung gebraucht, und in diesem Bilde ungefähr die Grenze bezeichnet, welche die Mythenwelt von dem Christianismus sondert. Seine Engel sind hier kleine, freundliche Knaben, von denen einige sich scherzend auf den Zweigen eines Palmbaums wiegen, andere Früchte und Blüthen herbeibringen zum Spiele und zur Erquickung des Kindes und seiner Mutter. Der heitre Sinn ist dem religiösen Ernste nicht fremd, und warum sollte sich das Heilige nicht auch bei uns an das Leben anschliessen dürfen, wo dieses so schuldlos erscheint?

§. 28.

Das Kostümiren der Engel hat manche Künstler in Verlegenheit gesezt. Rembrant gibt ihnen gewöhnlich, seinem Princip getreu, das faltenreiche weiße Unterkleid der christlichen Priester, mit weiten, hängenden Aermeln, und dazu wohl auch einen Blumenkranz um das Haupt. Raphael scheint auch

hierin, mit wenigen andern als Muſter gelten zu können. Wo er ſeine Engel als Knaben darſtellt, läßt er ſie, billig, gewandlos erſcheinen, außerdem aber berückſichtigt er immer den Charakter der Situation, wie es der Künſtler muß, und gibt dem ätheriſchen Weſen auch eine ätheriſche Bekleidung, wo eine Bekleidung überhaupt erforderlich iſt. Lebrün und die meiſten Franzoſen ſteckten ihre Genien in ſchwere Gallagewänder von etwas antikem Schnitt, wobei die Flügel entweder unter der Draperie ſtecken, oder aus derſelben zu wachſen ſcheinen. Auch in der Geſtaltung der Flügel zeigen ſich die auffallendſten Abweichungen. Einige Mahler ſetzen einem kräftigen Jünglingskörper oft ein Paar Fittige an, die kaum einen Sperling zu tragen vermöchten, andre berechnen ſorgfältig Druck und Gegendruck, und ſtatten ihre Engel mit Condorsſchwingen aus, welche noch überdies, ſelbſt im Moment der Ruhe, ausgeſpreizt erſcheinen. Bisweilen genügt allerdings das bloße Andeuten eines Gegenſtandes, bisweilen muß auch die Zweckmäßigkeit deſſelben beachtet werden, doch ſteht die mahleriſche Anforderung höher, und dann bedarf es nicht mehr, als daß die Unzweckmäßigkeit nicht in die Augen ſpringe.

§. 29.

Die Darſtellung Satans, oder des böſen Princips, unterliegt noch weit größern Schwierigkeiten, auch war ſie von jeher die Klippe, an welcher —

ich möchte sagen — alle Künstler scheiterten. Immer bilden sie eine ungeheure Zwittergestalt von Mensch und Thier, den Körper eines Giganten mit Drachenklauen, Drachenschweif und Fledermausflügeln, oder in andrer Verzerrung. Das gefallene Wesen höherer Art wird immer übersehen. Milton und Klopstock lassen ihm noch Hoheit und Würde, nur durch innern verzehrenden Grimm entstellt. Ohne Hörner, Ziegenschwanz und ein fletschendes Gesicht lassen ihn unsre Mahler nicht abkommen. Im Kampfe Michaels mit Satan von Raphael und in derselben Vorstellung von Guido ist die Gestalt allerdings auch monströs genug, aber dem Mahler blieb hier kaum etwas anders übrig als der Begriff der höchsten körperlichen Kraft, von welchem auch Milton ausging, wenn er den Fürsten des Tartarus zum erstenmahle auftreten läßt:

— — Satan
Lag schwimmend in den Wogen ausgestreckt,
Auf viele Hufen lang und breit, sein Leib
An Gliederwuchse riesenmäßiger
Als der Titanen erdentsproßne Brut,
Viel größer als der Leviathan, ihn,
Wenn er im Schaum bewegter Fluten schläft,
Sieht der Pilot, von einem bei der Nacht
Verschlagnen Fahrzeug für ein Eiland an, u. s. w.

Dem Dichter standen hier freilich andre Begriffe zu Gebot, aber er hatte einmahl Gefechte und Schlachten in den Plan seines Epos aufge-

nommen, und ſo mußte er nothwendig mit dem Mahler von einem Standpunkte ausgehen.

§. 30.

Die ſymboliſchen Abbildungen Satans ſind vielleicht für den zeichnenden Künſtler die zweckmäßigſten, zumahl da zu dieſer Abſicht ſchon ein bequemes, bibliſches Bild vorhanden iſt, die Schlange oder der Drache. Mehrere Mahler haben ſich deſſen auch mit Vortheil bedient, unter andern Raphael in der heiligen Margaretha. Nur muß der Künſtler hier auch im Symbol bleiben, und nicht den Speer oder das Schwert, ſondern das Kreuz zur Waffe gegen ihn brauchen laſſen, wie es auch Raphael in dem eben angeführten Gemählde thut. Die ganz fantaſtiſchen Zerrbilder ſind bloß dem Komiker erlaubt. Callot hat in der berühmten Verſuchung des Einſiedlers Antonius in der Wüſte das ganze Pandämonium erſchöpft, nur daß dieſes Spiel der zügelloſeſten Phantaſie ganz über der Grenze liegt, jenſeit welcher das Schöne nicht mehr beſtehen mag.

§. 31.

Zu den hiſtoriſch myſtiſchen Perſonen gehören vornehmlich: Chriſtus, die Madonna, die Propheten, Sibyllen und Apoſtel, Märtyrer und andre Heilige, Gegenſtände, an welchen ſich die Mahlerei

am häufigsten versucht hat, aber nicht immer mit gleichem Erfolg.

§. 32.

Das Ideal eines Christuskopfes ist eine der schwierigsten Aufgaben. Unsre Mahler haben alle, mehr oder weniger, sich an den nationalen Typus gehalten, und dieß erregt immer einen unangenehmen Nebenbegriff. Inzwischen ist dieser Typus einmahl angenommen, und es bleibt dem Künstler nichts übrig, als die möglichste Veredlung desselben, wenn er anders nicht den Muth hat, oder die Kraft, sich ein neues Ideal zu bilden, welches der Wirklichkeit nicht so fern liegt. Einige Köpfe unsrer alten Mahler, wie z. B. Dürers von ihm selbst gemahltes Porträt, haben ganz die edle Einfalt, den milden Ernst, den reinen Blick und den Ausdruck eines von keinem Vergänglichen bewegten Gemüths, wie wir dies alles, nur höher gesteigert, an einem Christusbilde suchen. Von einer solchen Individualität, wie sie im Leben unsrer Zeit selten mehr erscheinen mag, könnte der Künstler ausgehen, um sich zu einem Ideal zu begeistern, wie wir es noch nicht besitzen.

§. 33.

Der Charakter ist hier genau durch den Begriff bestimmt. Der Heilige, der die Sünde nicht kannte, und darum allein die Schuld des Menschen

versühnen kann, eine Gestalt, in welcher die höchste Würde mit der höchste Milde erscheinet, ein tiefer Ernst durch Liebe gemildert, eine Ruhe, welche nie durch einen sinnlichen Reiz gestört wurde, das reinste, vollendetste Seyn der Menschheit, die Offenbarung des Göttlichen im Irdischen, das Irdische verklärt zum Göttlichen, dieß ist es, was der Künstler in einem Christusbilde darzustellen hat, darin liegt es, daß er hier den Typus der Antike nicht brauchen kann, und eben so wenig Nationalzüge. In der Antike ist das sinnliche Leben nicht ganz vertilgt, nur geläutert, denn das Heilige fehlt, das Einsseyn der Kreatur mit Gott. Annibal Carracci, Mengs u. a. glaubten durch einen unbestimmten Ausdruck zu erreichen, was so vielen andern durch zu strenge Individualisirung mißlungen war, allein ihre Christusköpfe haben nur Bedeutsamkeit für den, welcher sie hineinlegt, und dies ist wohl auch die Ursache, warum sie damit so viele preisende Stimmen für sich gewannen. Allein der Beschauer soll nicht etwas in ein Bildwerk hineintragen, sondern darin finden, was der schaffende Genius darin verborgen hatte.

§. 34.

Die historischen Momente, in welchen der Mahler den göttlichen Menschen erscheinen lassen kann, gehören theils in das spätere, öffentliche Leben und Leiden desselben, theils in die Tage seiner Kindheit.

Wählt der Künstler aus jener Periode, so kann er den ersten, rohen Stoff nicht selbst produciren, er ist ihm geschichtlich gegeben, aber freier mag er sich bewegen in Hinsicht auf die zweite Periode, wo sich die biblische Erzählung an die Sagen der apokryphischen Bücher anknüpft, und die Dichtung ein freies, blühendes Feld schon geöffnet findet. Hier ist es, wo das Kindliche oft so rührend wird durch die mystische Beziehung, wie in dem Spiele mit dem Kreuze. Die Reihe der historischen Momente ist nicht klein, doch bei weitem nicht alle gehören zu den günstigen. Wenige würden sich selbst aussprechen, aber sie zeigen uns Erscheinungen, denen wir vom Kindesalter an befreundet sind, deren Bedeutung uns keinen Augenblick fremd bleiben kann. Manche dieser Gegenstände liegen offenbahr außer der Grenze der Kunst, wie die Geißelung, die Dornenkrönung, und ähnliche; hier ist es aber die Idee, die uns aussöhnt mit dem Mißgriffe des Künstlers, oder vielmehr die Gewohnheit. Denn wie könnte, in dem schmächlichsten körperlichen Leiden, in dem Erliegen des Menschlichen, in der beginnenden Zerstörung der Form, das göttliche noch sichtbar genug hervortreten? Ein andres ists, wenn das physische Leben zerstört wird durch das geistige, wie im Asceten, ein andres, wenn diese Zerstörung von aussen kommt, und schon begonnen hat. Man vergleiche in dieser Absicht das Leben des heil. Bruno von Lesueur mit einer Geißelung

von de Voß und Albrecht Dürer, oder mit der berühmten Dornenkrönung von Titian. Im göttlichen Antlitze ist hier nur noch das menschliche Leiden sichtbar, und die duldende Ergebung erhebt sich nicht einmahl bis zur Würde im Laokoon. Aber in den blassen, eingefallenen Mönchsgestalten des erstgenannten Künstlers zeigt sich in der Abtödtung des Fleisches, in dem abgewelkten irdischen Leben, in den eingefallenen Augen, in den Runzeln und Falten des Gesichts und der Hände, in den starren Muskeln, in der ganzen Gestalt, die schon dem Grabe anzugehören scheint, jene gänzliche Hingebung an ein Höheres, jene Selbstzernichtung, welche den Charakter des Anachoreten ausmacht, jedoch nicht als stille Duldung, sondern als freiwillig übernommene Büßung.

§. 35.

Zu den günstigsten Gegenständen aus der Geschichte des Erlösers gehören diejenigen, wo das Reinmenschliche neben dem Göttlichen so bedeutend in seinem Charakter hervortritt, zum Beispiel, wie er die Kinder zu sich kommen läßt, dahingegen sind alle diejenigen unbrauchbar, in welchen von zwei, durch Ursache und Wirkung verknüpften Momenten nur Einer dargestellt werden kann, oder wo die Wirkung selbst dem Auge verborgen bleibt, wie in dem Wunder bei der Hochzeit zu Cana. Hier liegt der eigentliche Gegenstand, die Verwandlung

des Wassers in Wein, durchaus über der Grenze der Mahlerei, und Paul von Verona, welcher dieses Sujet zu seinem berühmten Prachtgemählde benuzte, würde, auch bei würdigern Begriffen von der Kunst und ihrem Zwecke, doch unmöglich etwas Bedeutendes daraus haben machen können. Seine Behandlung des Gegenstandes kann übrigens als Muster gelten, wie biblische Vorstellungen entweder nicht behandelt werden sollen, oder allenfalls vom Komiker behandelt werden müssen.

§. 36.

Die Vorstellungen des todten Christus sind immer etwas gewagt. Der Künstler will hier gewöhnlich nur die Tiefe und den Umfang des überstandenen Leidens zeigen, und bringt uns eine von Schmerz und Todeskampf verzerrte Gestalt vor Augen, wovon das Auge sich abwenden muß, zumahl wenn noch die gelbe Farbe des Fleisches hinzukommt. Nur wenige haben es verstanden, wie Correggio und Crespi, die Idee der nahen Auferstehung durchschimmern zu lassen; noch wenigere begriffen die Nothwendigkeit, jede menschliche Klage von da zu entfernen, wo der Sieg über Grab und Tod von den Unsterblichen gefeiert wird.

§. 37.

Das schönste Bild des Christianismus ist die Madonna, und hier allein steht die moderne Kunst

über der alten, welche sich nie erhoben hat zur Idee vollendeter Weiblichkeit. Jungfräuliche Würde und Mutterliebe sind die Grundzüge in diesem Charakter; Schönheit und Unschuld und Demuth und himmlischer Friede geben ihm den Liebreitz, den keine Juno und Pallas und keine Aphrodite des Alterthums besitzt. Auch gibt es wenige Künstler von Bedeutung, die sich nicht an der Darstellung dieses Gegenstandes versucht hätten. Auch bietet das Leben der Jungfrau verschiedene interessante Momente dar: die Verkündigung, die Mutter mit dem Kinde, die Flucht nach Aegypten, die Ruhe auf der Flucht, die heilige Familie, die Mutter der Schmerzen, die Himmelfahrt — alle diese und noch mehrere andere Situationen hat die Mahlerei sehr häufig, aber nicht immer mit demselben Glücke, in Farbe zu bilden versucht, und eine Gallerie der reitzendsten Bildwerke ist aus dieser Idee hervorgegangen. Doch haben nur wenige das Ideal erreicht. Die brittische und französische Schule ist hier am meisten verunglückt, und grösstentheils auch die niederländische. Unter den deutschen kann bloß Dürer genannt werden, aber seine Marien haben nur keuschen, frommen Sinn, die Huld fehlt, und das höhere geistige Leben. Selbst Raphael hat sich bei der Gestaltung seiner Madonnen nicht immer von seiner irdischen Liebe frei erhalten können; zu dem Bilde, welches in seine Seele kam, gesellten sich Neigungen und Erinnerungen, deswegen ver-

rathen mehrere seiner Marien einige Sensualität, besonders um den Mund. Die Jardiniere und die Jungfrau della Sedia sind nicht frei hievon, wohl aber ist es seine Jungfrau in der heiligen Familie, welche er für Franz I. mahlte, ein Bild, das durch den Stich von Edelink und die Copie von Frey bekannt genug ist, und in der Darstellung desselben Gegenstandes, ehemals in der Düsseldorfer, izt in der Münchner Gallerie. Fra Bartolomeo, dieser zu wenig gekannte und geschäzte Künstler steht in einiger Hinsicht vielleicht über dem Jüngling von Urbino, nur haben seine Madonnen einen zu ernsten Charakter, mehr Würde als Weiblichkeit. Beides vereinigt der vielkundige Leonardo da Vinci, dieser hohe, seltene Geist, der die Kunst mit einem Ernste übte, wie sie nach ihm vielleicht nie mehr geübt wurde. Guido Reni ist der vergänglichen Anmuth zu sehr befreundet, doch macht seine Himmelfahrt eine Ausnahme.

Noch seh ich seine Jungfrau, wie sie aus
Des Grabes Nacht empor zum Himmel schwebt.
Vollendung strahlt in ihrem Angesicht,
Und Wonne eines nahen, bessern Seyns.
Dieß ist kein überirdisch Wesen, nein,
Ein Weib, das liebte, litt und duldete,
Der wir uns izt noch mit Vertrauen nah'n,
Denn sie gehörte auch der Erde an.
Sie hat die gröbre Hülle abgelegt,
Doch nicht die sanfte, holde Weiblichkeit.
Von Engeln, schön, wie sie nur Guido sah,

Emporgetragen, geht sie in das Haus
Des guten Vaters, eine Welt voll Licht
Eröffnet sich, und strömt auf sie herab.
Doch auch verherrlicht denkt sie derer noch,
Die sie zurück auf rauhen Pfaden ließ,
Vertraulich schmiegen die Unsterblichen
Sich an sie an. — Ach, Flügel, Flügel her,
Ihr nachzuschweben in die Wohnungen
Des Friedens, wo dem Herzen Ruhe wird.

(Aus meinem Gedichte, die Mahlerei, Dortmund 1804.)

§. 38.

Das Tragische in dem Leben der Jungfrau ist sehr oft mißverstanden worden, und die meisten Künstler haben immer nur die leidende Mutter im Auge gehabt, und, indem sie sich blos an den Ausdruck des Schmerzens hielten, die Idee des großen Opfertodes aufgehoben, die jenen Schmerz zum feierlichen Ernste veredeln, und ihm eine Hoheit und Würde geben mußte, wobei die menschliche Trauer nur als Folie gebraucht werden konnte. Guido Reni ist, meines Wissens, der Einzige, der diesen Gegenstand aus diesem Gesichtspunkte gefaßt hat, obgleich auch bei ihm nur der Ausdruck der Ergebung vorherrschend ist. — Noch ungleich tadelnswerther sind diejenigen, welche sich auf Momente beschränkten, die durchaus nur eine alltägliche Bedeutung zulassen, wie Rubens und Guercino in ihren Vermählungen der Maria mit Joseph,

Rembrant in dem Tode der Jungfrau, wo der Arzt und der vorleſende jüdiſche Prieſter die Scene noch obendrein ins Komiſche ſpielen.

§. 39.

Die Apoſtel, Evangeliſten, Propheten und Sibyllen erſcheinen entweder als Charakterbilder oder in hiſtoriſchen Situationen. Der Hauptausdruck iſt religiöſe Begeiſterung, und allen gemein, aber verſchieden nuancirt durch das beſondere menſchliche im hiſtoriſchen Charakter eines jeden; die Aufgabe iſt darum nicht leicht. Die ſchöne Folge der Apoſtel von Raphael, welche ſein Schüler Marc Anton geſtochen hat, kann zeigen, wie ſie gelöst werden müſſe. Auch ſeine Propheten und Sibyllen, ſo wie dieſelben Vorſtellungen von Michael Angelo, und Johannes, der ſein Evangelium ſchreibt, von Correggio, ſind als das Trefflichſte in dieſer Art zu betrachten. Zur genauern Bezeichnung der Evangeliſten und Apoſtel haben ſchon die älteſten Mahler Attribute eingeführt, welche wohl auch beibehalten werden müßten: für jene die bekannten Zeichen der Evangeliſten aus dem Geſichte des Ezechiel, für dieſe die Werkzeuge ihres Märtyrertodes. Jedes Attribut iſt aber nur Zeichen, ein hölzerner Wegweiſer, und nie darf es der Künſtler anwenden zum Ausdrucke. Die Flämmlein auf den Häuptern der Apoſtel können unmöglich das Wunder am Pfingſtfeſte anſchaulich machen; in den begeiſterten, verklär-

ten Gestalten muß die Wirkung des himmlischen Strahles sichtbar seyn, der auf sie herabfällt. Unschicklich ist auch der Gebrauch dieser Attribute in historischen Situationen. So z. B. begreift man es nicht, warum — in dem sonst herrlichen Bilde von Guido — welches den Abschied der Apostel Petrus und Paulus vorstellt, jener zwei Schlüssel trägt, und dieser ein Schwert, welches lezte hier auf eine Vertheidigungswaffe hindeuten müßte.

§. 40.

Der günstigen historischen Situationen sind für den Künstler nur wenige in den Geschichten der Propheten und Apostel, auch ist nicht in allen die mystische Bedeutung klar. In diesem Falle möchte es am gerathensten seyn, sich an die reinmenschlichen Motive zu halten, und das Mystische, als ein Zufälliges, in den Hindergrund zu verweisen, wie es Raphael so weise in dem Brand von Rom gethan hat. Die berühmten Cartons dieses Künstlers enthalten ebenfalls eine Reihe interessanter Szenen aus der Apostelgeschichte und zugleich die treffendsten Beispiele des Erreichten und Mißlungenen in dieser Gattung.

§. 41.

Die Märtyrergeschichten und andre Legenden bieten zwar mitunter einen interessanten Stoff, aber es liegt auch eine gewisse Einförmigkeit darin.

So gibt es für alle Märtyrerſcenen nur einen Ausdruck, wobei allerdings Geſchlecht und Alter Modifikationen zulaſſen, nämlich — freudige Ergebung. Es iſt der Sieg der Religion über die Schrecken des Todes. Der Moment iſt aber nicht das Leiden ſelbſt, ſondern der Augenblick vor dem Leiden, und hierin geſchahen von jeher die meiſten Mißgriffe. Manche Martern ſind in der That zu gräßlich, als daß das Auge ſich nicht davon wegwenden müßte; immer aber muß der Ausdruck des körperlichen Leidens der Ruhe und Würde Abbruch thun, und es ſteht nicht einmal in der Macht des Künſtlers, jenen Ausdruck jedesmal gehörig zu mildern, wenn die organiſchen Theile bereits durch die peinigenden Werkzeuge zerſtört werden. Man vergleiche, in dieſer Abſicht, den heil. Sebaſtian von Vandyck *) mit den Vorſtellungen deſſelben Gegenſtandes von andern Meiſtern, und das Gefühl wird leicht die Regel finden. Gewöhnlich ſieht man den Moment gewählt, wo die Pfeile ſchon haften im blühenden Körper des Jünglings, wo die Schatten des Todes ſchon ſein Auge umdunkeln, das, ſchon brechend, noch zu den Sternen aufblickt, wo Engel ſchweben mit der Palme des Siegs. In Vandycks Bilde iſt er an einen Baum gebunden,

*) Ehemals in der Düſſeldorfer Gallerie, itzt in München.

und erwartet mit himmliſcher Ruhe den Pfeil, der ſein Herz treffen ſoll. Die herrliche Jugendgeſtalt ſteht vor dem Beſchauer in der ganzen Fülle der Kraft, aber die Zubereitungen ſagen uns, was geſchehen werde, und der Muth des Kämpfers in Stellung und Gebehrde geſtattet nicht den mindeſten Zweifel an Ausdauer und Sieg.

§. 42.

Wo das Leiden ein bloß unwürdiges iſt, oder wo ihm keine geiſtige Kraft entgegen ſtehen kann, da eignet ſich der Stoff nicht mehr zur dichteriſchen Darſtellung. Von erſter Art iſt die Züchtigung mit Ruthen, deren die Apoſtelgeſchichte erwähnt, und welche den Gegenſtand einiger altdeutſchen Gemählde ausmacht. Zu der zweiten Art gehört ein oft behandelter Gegenſtand, der Bethlehemitiſche Kindermord, ein bloßes gräßliches Leiden ohne eine Möglichkeit innern oder äußern Widerſtandes, noch grauenvoller, wenn es der Künſtler nicht in großen Gruppen darſtellt, ſondern, wie Pouſſin, in einem einzelnen, abgeſonderten Mord vors Auge bringt. Unter den vielen Künſtlern, welche ſich an dieſem widerſtrebenden Stoffe verſuchten, hat bloß Crespi ſich zur Idee des Tragiſchen erhoben, indem er das Mißverhältniß ausglich durch den Begriff der Vergeltung. Von der blutigen Würgeſcene wendet ſich der Blick aufwärts, wo die See-

len der kleinen Märtyrer von Engeln eingeführt werden in die Wohnungen des Friedens.

Es hat Künstler gegeben, denen es zweckmäßiger scheinen mochte, den Moment nach dem Leiden darzustellen, oder von dem Märtyrer bloß ein Charakterbild aufzustellen, und das Geschichtliche symbolisch anzudeuten. Das erste beweist eine gänzliche Unkunde von dem Wesen des Tragischen, und alle, auf solche Weise behandelte Situationen haben etwas Abstossendes, wie die Herodias mit dem Haupte des Täufers; das zweite ist keineswegs zu mißbilligen, wenn nur das Attribut nicht vieldeutig ist, wie das Schwert des Paulus, der Rost des Laurentius, oder nicht gräßlich, wie die abgeschnittenen Brüste der heil. Agatha.

§. 43.

Die Nebenpersonen in den Märtyrerscenen fordern ebenfalls eine eigenthümliche Behandlung. In Absicht der Zuschauer hat der Mahler sehr freies Spiel, er kann Alter und Geschlechter mischen, Neugierde und Rührung, Glauben und Unglauben. Die Peiniger machen eine schwierigere Aufgabe. Denn in den meisten Bildwerken bestehen diese aus der verworfensten Menschenrotte, die nicht etwa fühllos quält, sondern mit Schadenfreude, Hohn und Ingrimm. Meines Dünkens sollte in diesen Personen das Menschliche möglichst verhüllt werden, sie müssen als bloße Werkzeuge erscheinen,

ohne die Kraft eines eigenen Willens, eingeengt in die dumpfe Schranke der Thierheit. Was dem Satelliten das Schwert ist, das ist dem Tyrannen der Satellite, er darf der Menschheit bloß der Gestalt nach angehören.

§. 44.

Die Geschichten des alten Testaments sind nicht minder häufig benuzt worden, als die des neuen, aber selten spricht sich in ihnen eine mystische Bedeutung aus, und oft gehören sie ganz in das Gebiet des Gemeinen. Von dieser Art ist Loth, den seine Töchter betrunken machen, die badende Susanna mit den beiden Alten, Joseph und die Gattin Potiphars u. a. m. Einige erklären sich nicht selbst, wie Moses, der die Schuhe auszieht am brennenden Dornbusch, Jakobs Versöhnung mit Laban, Salomo, welcher das Urtheil spricht über die zwei klagenden Mütter, Hiob von Weib und Freunden verlassen und verhöhnt, nnd noch eine zahllose Reihe ähnlicher Gegenstände. Dahingegen finden sich auch in der Sagenwelt des jüdischen Volkes reichhaltige Stoffe, wie die Schöpfung des Menschen, die Sündflut, und andre, in welchen die höhere Bedeutung leicht erkannt wird.

In den frühern Zeiten der Kunst waren die meisten mystischen Bilder tabulae votivae, womit der fromme Glaube der Gottheit ein Gelübde bezahlte, weswegen auch auf so manchen die Dona-

tarien selbst angebracht sind, wie in Raphaels Transfiguration und in dem Gesichte des Ezechiel. Hier bleibt dem Künstler nichts übrig, als solche Nebenfiguren der Aufmerksamkeit so viel als möglich zu entziehen.

§. 45.

Wo Gefühle, Begriffe und kirchliche Meinungen die Gegenstände mystischer Vorstellungen ausmachen, da wird der Künstler nur allzusehr die Unzulänglichkeit seiner Hilfsmittel inne werden, und bei der fruchtbarsten Phantasie und dem reichsten Gemüthe den Sinn seiner Composition zur Aufgabe eines Räthsels machen müssen. Manchmal stehen ihm symbolische Zeichen zu Gebot, die zwar verständlich genug, aber trotz des mahlerischen Sprachgebrauchs nicht schicklich sind. So mahlte Pietro von Cortona das Lamm von den Heiligen angebetet, aber wie ungereimt ist es, das Bild des Erlösers in seiner Herrlichkeit aus der Thierwelt herzunehmen? Von ähnlicher Art sind zwei Vorstellungen unter den acht großen Wandgemählden, womit Raphael den Vatican schmückte. Das eine ist die Unterredung der Kirchenlehrer über die wirkliche Gegenwart Christi in der Hostie, das zweite, das Meßopfer zu Bolsena, soll das Wunder mit der blutenden Hostie darstellen, wodurch ein ungläubiger Priester gläubig wurde. Der Zuschauer muß von diesen Dingen genau unterrichtet seyn,

wenn er ſich die Bilder ſoll deuten können. Eines der herrlichſten Gemählde Guido's, die Disputa der Kirchenväter über die Lehre von der unbefleckten Empfängniß der Jungfrau, gehört in dieſelbe Reihe. Es iſt ein vortreffliches Charakterbild, aber der myſtiſche Sinn wird dem Beſchauer nicht aus der Vorſtellung ſelbſt klar. Glücklicher erfunden iſt Carlo Maratti ſinnvolles Bild von der Weisheit, die ihre Schüler zur Religion führt. Am günſtigſten ſind, in jeder Hinſicht, einfache myſtiſche Begriffe, wie der Glaube, die Hoffnung, die Liebe, die Betrachtung u. d. g. denn in ihnen ſpricht ſich das religiöſe Gemüth unmittelbar aus, und ſie unterſcheiden ſich auch durch einen verſchiedenen charakteriſtiſchen Ausdruck. Nur hüte ſich der Künſtler, dieſes Gebiet zu betreten, wenn er ſelbſt zu ſehr dem Irdiſchen angehört, und nicht wenigſtens in Stunden der Nüchternheit ein göttliches Leben in ſich zu erzeugen vermag. Kein Beſtreben iſt fruchtloſer, als das, den Schein eines höheren Daſeyns erkünſteln zu wollen.

§. 46.

Die Kunſt ſtellt das Reale als ein Ideales dar in der Geſchichtmahlerei und im Charakterbilde.

§. 47.

Der Charakter der Geſchichtmahlerei iſt dramatiſch, nicht epiſch, was er ſchon der Form

nach nicht seyn kann, aber auch darum nicht, weil im historischen Gemählde das Hauptinteresse auf eine Hauptfigur zusammen gehalten werden muß. Darum sprechen uns jene Schlachtstücke so wenig an, wo jede der kämpfenden Gruppen unsre theilnehmende Aufmerksamkeit in gleichem Maße fordert und erhält. Herr Füßly würde behaupten, daß dieß eben episch sey, daß es in dieser Gattung auf die Idee ankomme, nicht aber auf die handelnden Personen, und daß ein Schlachtstück den Begriff des Kriegs in lebendiger Darstellung versinnliche. Da aber die Mahlerei den Zweck des Kampfes nicht anzudeuten vermag, und da das Epos das ganze Menschenleben umfassen muß, was ebenfalls wieder jenseits der Grenze der Farbenwelt liegt, so bleibt dem Mahler nichts übrig, als einen solchen Stoff dramatisch zu gestalten, d. h. die Wirkungen eines großen Ereignisses in dem Schicksale eines Einzelnen anschaulich zu machen.

§. 48.

Auch den gegebenen historischen Stoff muß der Künstler selbst schaffen und frei gestalten. Was Lessing in dieser Beziehung dem dramatischen Dichter sagt, das gilt, in seiner ganzen Ausdehnung, auch dem Mahler. Für beide ist die Historie bloß ein Repertorium von Namen, womit wir gewisse Begriffe zu verbinden gewohnt sind, welches dem Künstler die Erfindung erleichtert. Auch kommt das

historische Interesse des Gegenstandes, oder die Wahrheit der Thatsachen hier überall nicht in Betracht, es ist das reinmenschliche Interesse, was uns in dem Kunstgebilde ansprechen muß, und dabei ist es sehr gleichgültig, ob Achilleus auch wirklich vor Troja gekämpft habe, und ob Hectors Abschied am Skäischen Thore sich aus bewährten Schriftstellern documentiren lasse. Wenn man es Poussin zum Vorwurf machte, daß er in seiner Taufe Christi im Jordan das öde Sandufer dieses Flusses mit Bäumen bepflanzt habe, so könnte ein solcher Tadel höchstens einen Geographen oder Reisebeschreiber treffen, und Lebrün beging eine Albernheit, daß er, zum Behuf seiner Alexandersschlachten, die Pferde in Aleppo zeichnen ließ *).

§. 49.

Die geschichtliche Treue steht oft den Forderungen der Kunst geradezu entgegen. So z. B. sind wir gewohnt, mit gewissen geistigen Eigenschaften auch eine bestimmte körperliche Form in unsrer Vorstellung zu verbinden, und wir denken uns den Heros immer in edler, vorragender, kräf-

*) Derselbe Künstler wollte den Kopf seines Helden von einer antiken Münze copiren, und erhielt, durch die Urkunde des Aufsehers der Medaillen, einen Pallaskopf zu diesem Behuf, weswegen denn auch sein Alexander eine ganz weibliche Physiognomie hat.

tiger Gestalt, den Büßer abgehärmt, mit eingefallnen Wangen und tiefliegenden Augen, u. s. w. Oft stehen aber in dieser Hinsicht die historischen Angaben mit unsern Vorstellungen geradezu im Widerspruche, und hier hat sich der Künstler offenbar nach den lezten, nicht aber nach der Geschichte zu bequemen.

§. 50.

So reich die Historie ist an großen und rührenden Momenten, so undankbar sind doch die meisten derselben für die zeichnende Kunst, und nur wenige sprechen sich selbst aus, denn selten lassen sich die Triebfedern und Absichten der handelnden Personen durch die Zeichensprache klar genug machen. Wenn Brutus seine Söhne zum Tode verurtheilt, wenn Virginius seine Tochter ermordet, und Timoleon seinen Bruder, so kann der Mahler weder die Verhältnisse dieser Personen bezeichnen, noch die Motive ihrer Handlungen. Doch findet das Genie oft Hilfsmittel in sich, nach welchen das Talent umsonst sucht *). Die Alten können hier nicht immer als Muster dienen, denn bei ihnen war es oft das Nationalinteresse, welches den Künst-

*) Ein schönes Beispiel giebt eine von den Weimarischen Kunstfreunden gekrönte Preisbezeichnung, den Hercules vorstellend, wie er den Stall des Augias reinigt Der Flußgott, der mit seiner Urne über das alte Gemäuer steigt, ist eine sehr glückliche Idee.

ler leitete, und an die Mythenwelt knüpfte sich ihre frühere Geschichte unmittelbar als poetische Sage an. Die spätere Historie hat überall einen untergeordneten prosaischen Charakter, und eignet sich nur in sehr wenigen Momenten für die Kunst.

§. 51.

Bisweilen ist ein Gegenstand an sich klar genug, aber arm an Bedeutung, oder die Bedeutung desselben ist unedel, und in beiden Fällen schließt er sich von selbst aus. Besonders hat sich die venetianische und niederländische Schule im Gemeinen und Niedrigen gefallen, aber nie wird die Kunst des Pinsels den Mangel eines höheren, nie die Farbe des Lebens das Leben selbst ersetzen.

§. 52.

In einem historischen Gegenstande sind oft mehrere günstige Momente, und hier entscheidet der Künstler gewöhnlich seine Wahl mehr nach Neigung, als nach reinem Kunstgefühl. Es wird hier immer die Frage seyn, ob ein jeder der verschiedenen Momente sich mit gleicher Deutlichkeit ausspreche, ob keiner vor dem andern durch günstigere Motive sich auszeichne, oder ob jeder derselben einen höhern Begriff darbiete. Wie viele Momente liegen z. B. in der oft behandelten Abschiedsscene zwischen Hector und Andromache. Am Skäischen Thore trift der Held

die Gattin mit der Amme und dem Kinde, flehend
ſucht ſie ihn zurück zu halten von dem Kampfe:

Hektor, o Du biſt jetzo mir Vater und liebende Mutter,
Auch mein Bruder allein, o Du mein blühender Gatte!
Aber erbarme dich nun, und bleib' alhier auf dem Thurme!
Mache nicht zur Waiſe das Kind, und zur Wittwe die Gattin!
Stelle das Heer dorthin an den Feigenhügel; denn dort iſt
Leichter die Stadt zu erſteigen, und frei die Mauer dem Angriff.
Dreimal haben ja dort es verſucht die tapferſten Krieger,
Kühn um die Ajas beid' und den hohen Idomeneus ſtrebend,
Auch um des Atreus Söhn', und den ſtarken Held Diomedes:
Ob nun jenen vielleicht ein kundiger Seher geweiſſagt,
Oder auch ſelbſt ihr Herz aus eigener Regung ſie antrieb.

Ihr antwortete drauf der helmumflatterte Hektor:
Mich auch härmt das alles, o Trauteſte; aber ich ſcheue
Troja's Männer zu ſehr, und die ſaumnachſchleppenden Weiber,
Wenn, wie ein Feiger, entfernt ich hier ausweiche der Feldſchlacht.
Auch verbeut es mein Herz; denn ich lernete, biederes Muthes

Immer zu seyn, und zu kämpfen im Vorderkampfe der Troer,
Schirmend zugleich des Vaters erhabenen Ruhm, und den meinen!
Zwar das erkenn' ich gewiß in des Herzens Geist und Empfindung:
Einst wird kommen der Tag, da die heilige Ilios hinsinkt,
Priamos selbst, und das Volk des lanzenkundigen Königs.
Doch nicht geht mir so nahe der Troer künftiges Elend,
Nicht der Hekabe selbst, noch Priamos auch, des Beherrschers,
Noch der leiblichen Brüder, die dann, so viel und so tapfer,
All in den Staub hinsinken, von feindlichen Händen getödtet:
Als wie deins, wenn ein Mann der erzumschirmten Achaier
Weg die Weinende führt, der Freiheit Tag dir entreissend;
Wenn du in Argos webst für die Herrscherin, oder auch mühsam
Wasser trägst aus dem Quell Hypereia, oder Messeïs,
Sehr unwilliges Muths; doch hart belastet der Zwang dich!
Künftig sagt dann einer, die Thränenvergiessende schauend:
Hektors Weib war diese, des tapfersten Helden im Volke
Rossebezähmender Troer, da Ilios Stadt sie umkämpften!

Alſo redet man einſt, und neu erwacht dir der Kummer,
Solchen Mann zu vermiſſen, der Abwehr höte der Knechtſchaft!
Aber es decke mich Todten der aufgeworfene Hügel,
Eh ich von deinem Geſchrei anhör', und deiner Entführung!

Alſo der Held, und hin nach dem Knäblein ſtrekt' er die Arme;
Aber zurück an den Buſen der ſchöngegürteten Amme
Schmiegte ſich ſchreiend das Kind, erſchreckt von dem liebenden Vater,
Scheuend des Ertzes Glanz, und die flatternde Mähne des Buſches,
Welchen es fürchterlich ſah von des Helmes Spitze herabwehn.
Lächelnd ſchaute der Vater das Kind, auch die zärtliche Mutter.
Schleunig nahm vom Haupte den Helm der ſtralende Hektor,
Legete dann auf die Erde den ſchimmernden; aber er ſelber
Küßte ſein liebes Kind, und wiegt' es ſanft in den Armen;
Laut dann fleht' er alſo dem Zeus und den anderen Göttern:

Zeus und ihr anderen Götter, o laßt doch dieſes mein Knäblein
Werden hinfort, wie ich ſelbſt, vorſtrebend im Volke der Troer,

Auch so stark an Gewalt, und Ilios mächtig beherrschen!
Und man sage dereinst: Der ragt noch weit vor dem Vater!
Wann er vom Streit heimkehrt, mit der blutigen Beute beladen,
Eines erschlagenen Feinds! Dann freue sich herzlich die Mutter!

Also sprach er, und reicht' in die Arme der liebenden Gattin
Seinen Sohn; und sie drückt' ihn an ihren duftenden Busen,
Lächelnd mit Thränen im Blick; und ihr Mann voll inniger Wehmuth
Streichelte sie mit Hand, und redete, also beginnend:

Armes Weib, nicht mußt du zu sehr mir trauren im Herzen!
Keiner wird gegen Geschick hinab mich senden zum Ais.
Doch dem Verhängniß entrann wohl nie der Sterblichen Einer,
Edel oder geringe, nachdem er einmahl gezeugt ward.
Auf, zum Gemach hingehend, besorge du deine Geschäfte,
Spindel und Webestuhl, und gebeut den dienenden Weibern,
Fleißig am Werke zu seyn. Der Krieg gebühret den Männern
Allen, und mir am meisten, die Ilios Veste bewohnen.

Dieſes geſagt, erhob er den Helm, der ſtrahlende Hektor,
Von Roßhaaren umwallt; heim ging die liebende Gattin,
Rückwärts häufig gewandt, und herzliche Thränen vergieſſend.

Wie verſchiedene Momente und Motive bietet dieſe Situation dem Mahler dar, und wie groß iſt die Verſuchung, ihr den Charakter moderner Sentimentalität aufzudringen? Wer ſie im Geiſte der Antike darſtellen will, der kann kaum einen andern Zeitpunkt wählen, als den, in welchem die Rührung in Muth und Vertrauen übergeht, wo Hektor den kleinen Aſtyanax zum Himmel emporhebt, Andromache ſich liebend und hoffend an ihn ſchmiegt, die Amme aber ſich zagend wegwendet, weil ſie ſich nicht zu erheben vermag über den ahndungsvollen Schmerz.

§. 53.

Die Motive hängen freilich nicht immer von der Wahl des Künſtlers ab, darum verſchmähe er jeden Stoff, der ihn hierin zu ſehr beſchränkt, und dieß wird faſt immer bei Gegenſtänden der Fall ſeyn, welche unſrer Zeit nahe liegen. Auch abgeſehen davon, daß hier ſchon die Form der Gewänder und Falten den Künſtler zur Verzweiflung bringen muß, und daß man ihm noch häufig die proſaiſche Treue des Porträtiſten zur Bedingung

macht, ſo enthält auch die neue Geſchichte faſt nichts als kriegeriſche Auftritte, die einander noch ähnlicher ſehen, als die Kinder der Leda, und die auch leer an Intereſſe ſind, weil der Zweck des Kampfes nicht angedeutet werden kann. Weſts bekanntes Bild, der Tod des Generals Wolf, mag von hunderten zum Beiſpiel dienen. Was zeigt uns dieſes Gemählde, als eine alltägliche Sterbeſcene in guter Anordnung? Die Geſichter ſollen gleichen, aber wehe dem Künſtler, wenn er darauf ſein Verdienſt beſchränkte! Wer würde nicht lieber beim ſterbenden Leonidas auf den Thermopylen verweilen, oder beim Sokrates, der den Schierling trinkt?

§. 54.

Die großen und erſchütternden Motive ſind allerdings den bloß rührenden vorzuziehen, nur dürfen ſie nie einen unangenehmen Nebenbegriff erwecken, wie in Raphaels Abbildung der Peſt. Dieſes Kind, welches noch an den Brüſten ſeiner todten Mutter Nahrung ſuchen will, iſt ein ſchaudervolles Bild, aber der Mann, der es zurückzieht, und ſich dabei die Naſe zuhält, deutet auf einen Leichnam, welcher bereits in Verweſung übergegangen iſt, und der Gegenſtand wird eckelhaft. Auch das Furchtbare und Schreckliche hat ſeine Grenze, und dieſe iſt dem Mahler ungleich enger gezogen, als dem Dichter.

§. 55.

Der Geschichtmahler ist allerdings dramatischer Dichter, wie es schon die Alten erkannten*); aber bei ihm ist die Exposition, die Verwicklung und Auflösung in einem und demselben Moment vorhanden, und dieß beschränckt ihn in Absicht auf seine Charaktere und den Ausdruck derselben. Wir lernen ihre Neigungen und Absichten nicht allmählig kennen, und noch weniger den Antheil eines jeden an dem Gange der Handlung, und bei dem meisten wird uns der Künstler bloß die Wirkung des Augenblicks auf ihr Gemüth zu zeigen vermögen. Die Verschiedenheit dieser Wirkung nach Charakter, Alter und Geschlecht ist es aber, welche im Ausdrucke eine weise Mäßigung erheischt, und es ist in der That ein irriger Grundsatz der meisten Künstler, die da wähnen, der Ausdruck des höchsten Pathos müsse in den Hauptpersonen erscheinen, und sich in stetiger Abstufung in den Nebenpersonen verlieren. Der Strom des Leidens bricht an der edlern Natur, und reißt nur die Schwäche mit sich fort. Auch hat Thimantes den Agamemnon beim Opfertode seiner Tochter sich nicht darum das Gesicht verhüllen lassen, weil in den umstehenden Personen der Ausdruck des Schmerzes schon erschöpft war, son-

*) Unter andern Philostratos und Plinius, cothurnus ei et gravitas artis, sagt der letzte.

dern weil der Vater sich abwenden mußte von dieser Scene. Auch ist es ja eine oft genug wiederholte Bemerkung, daß der höchste Schmerz an Ruhe grenze, und daß dieser Schmerz in seiner Erschöpfung wieder den Charakter der Anmuth erhalte, wie wir es in Correggio's Kreuzabnahme so schön beobachtet sehen.

§. 56.

Bei den Alten war das historische Gemählde mehr Charakterbild, bei den Neuern tritt der Begriff der Handlung mehr hervor. Die griechischen Künstler schritten selten aus dem Kreise ihrer Mythen und ihrer Dichter, und hier ist überall das Historische der Idee untergeordnet. Darum preißt es auch Philostratus an einem Bilde seiner Zeit, daß man auf den ersten Blick die homerischen Helden vor Troja wieder darin erkenne. Den Alten war Geschichte und Kunst Eins: beide hatten einerlei Gegenstände, und die Götter und die Heroen lebten im Liede, Stein und in der Farbe, wie in der Sage. Ihre Bildwerke deuteten deswegen auch mehr ein Handeln an, bei uns sind sie rein dramatisch.

§. 57.

Das Kostüm ist der historische Theil der Geschichtmahlerei. Es begreift alles unter sich, was auf einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit hindeutet, Gewänder, Kopfputz, Waffen, Geräth-

schaften u. s. w. Der Künstler braucht es damit nicht so genau zu nehmen als der Antiquar, doch muß er sich vor auffallenden Anachronismen hüten. Sein Gesetz ist Schönheit, und so mag er sich idealischer Gewänder bedienen statt der ehemals da und dort üblichen, wenn jene seiner Absicht mehr zusagen. Nur zweierlei hat er für immer zu berücksichtigen: erstens die Uebereinstimmung der Gewänder und aller Beiwerke mit Charakter, Alter und Geschlecht und mit der ganzen Scene, zweitens daß er dieses alles nicht besonders hervorhebe, sondern untergeordnet behandle. Die leichte, dünne Bekleidung, welche wenig oder nichts verhüllt, mag um die sanftschwellenden Formen der jugendlichen Gestalt sich schmiegen, wo die Fülle des Lebens aus der Knospe bricht, sie würde aber weder der Vestalin noch der Matrone ziemen. Nicht minder zu tadeln ist es, wenn der Künstler bestimmte Stoffe wählt, die durch Glanz und täuschende Nachahmung das Auge auf sich ziehen, wie Netscher in dem Atlaskleid seiner sterbenden Kleopatra, und so viele andre — besonders Niederländer und Venetianer — gethan. Ueberhaupt ist alles Prunkende aus der Kunst zu verweisen, wo es nicht etwa zur Bedeutung dient.

§. 53.

Die Architektur und andre Beiwerke müssen nothwendig mit dem dargestellten Gegenstande in

vollkommener Uebereinstimmung seyn, und bezeichnend für Zeit, Ort, Charakter und äussere Lage der handelnden Personen. Der Aschenkrug im Zelte des Achilleus deutet sehr schön auf Patroklus Tod, aber den Mangel an Wein und die Nothwendigkeit eines Wunders begreift man nicht in der Hochzeit zu Cana von Paul Veronese, indem die prächtige Säulenhalle, die Menge von Gästen und der reiche Glanz der Umgebung den Begriff von Ueberfluß erwecken müssen. Manche Künstler führt hier mehr Neigung als Unkunde auf Abwege, sie scheinen aber nicht zu fühlen, daß in der Kunst nur das Werth habe, was sich durch eigne, innere Lebenskraft bewegt.

§. 59.

Für das Nackte gibt es ein' bestimmtes Gesetz. Es kann überall statt finden, wo keine Sinnlichkeit vorherrscht, oder wo es nicht unschicklich wird durch Ort und Zeit. Guido mochte seine sterbende Kleopatra immerhin gewandlos bilden, aber Potiphars Gattin, wie sie in wilder Wallung den schönen, frommen Jüngling festhalten will, darf nicht nackt erscheinen, weil der Künstler keine Begierde erregen soll. So ist es auffallend, daß in Davids viel gepriesenem Sabinerraub Romulus und Tatius, im Beginn des Kampfes, nackt auftreten, mit Schild und Speer bewaffnet, während alle ihre Kampfgenossen und alle übrigen Figuren eine an-

gemeſſene Bekleidung haben. Manche Künſtler haben das Nackte vorgezogen, weil es ihnen eine Gelegenheit gab, ihre anatomiſchen Kenntniſſe zur Schau zu ſtellen, andre, wie Boucher, und die ganze franzöſiſche Schule ſeiner Zeit, weil ihr höchſtes Streben Sinnenluſt war, und ſie außer Fleiſch und Blut nichts zu bilden vermochten.

§. 60.

An die hiſtoriſchen Gegenſtände ſchließt ſich das Charakterbild, welches den Begriff einer menſchlichen oder thieriſchen Individualität, nach ihrer beſondern Eigenthümlichkeit in der Erſcheinung, äſthetiſch darſtellt. Unter dieſe Rubrik gehören: 1. das ideale Charakterbild; 2. das hiſtoriſche, oder das Porträt im edlern Sinne; 3. die Thierſtücke.

§. 61.

Den idealen Charakter bildet der Künſtler nach einem Begriffe oder nach einer hiſtoriſchen Angabe. Im erſten Falle nähert er ſich dem Symboliſchen. Von der zweiten Art iſt das Bild der Zenobia von Michael Angelo und das Bild der Sappho von Carlo Dolce. Beide Künſtler fanden in der Geſchichte einiges angemerkt über die Charaktere der Königin von Palmyra und der äoliſchen Dichterin, und von dieſen Grundzügen mußten ſie ausgehen, und eine angemeſſene Form erfinden, jener um den Begriff von weiblicher Hoheit und weiblichem Mu-

the, dieſer um die Idee dichteriſcher Begeiſterung und hingebender Liebe zur anziehenden Erſcheinung zu machen.

§. 62.

Das Charakterbild kann ſich der hiſtoriſchen Mahlerei bis auf einen gewiſſen Punkt nähern, wie im Parnaß und der Schule von Athen von Raphael, nur dürfen die aufgeführten Perſonen in keine äußere Handlung verflochten werden. Jene beiden Bilder, zumal das zweite, können hierin in jeder Hinſicht als Muſter gelten.

§. 63.

Bloß pſychologiſche Charaktere mögen als Studien immer ihren Werth haben, wie die Abbildungen der Leidenſchaften von Lebrün, und ſo manche ähnliche, wobei treue Auffaſſung der Natur das höchſte Beſtreben des Künſtlers iſt, und er ſich durchaus auf den engen Kreis der Erfahrung beſchränken muß, als Kunſtwerke im eigentlichen Sinne können ſie nie gelten.

§. 64.

Auch das Porträt muß Charakterbild ſeyn, wenn es ſich nicht aus der Reihe äſthetiſcher Productionen ausgeſchloſſen ſehen will. Sclaviſche Annäherung an das Urbild iſt, wie in der Landſchaft,

nur Treue für den Augenblick, denn jeder Tag ändert an dem Zufälligen in der menschlichen Gestalt. Darum hat der Künstler blos die bleibenden Hauptzüge aufzufassen, und den physiognomischen Ausdruck, der jedem Zug seine Bedeutnng gibt. Wo der Mahler so unglücklich ist, nur das Gemeine nachbilden zu müssen, da mag er sich mit dem baaren Verdienste trösten, und etwa mit dem Lobe, welches seiner Zeichnung und seinem Kolorit zu Theil wird. Dieß ist es, warum die großen Künstler der italienischen Schule, unter welchen sich der Begriff der Kunst immer am reinsten erhielt, so wenig Neigung zum Porträtiren hatten, und aus demselben Grunde erscheinen uns die gerühmtesten Bildnisse der neuern Zeit so gleichgültig und unbedeutend. Aber wie viel mehr fühlen wir uns angezogen von den Werken dieser Gattung, die Rubens und seine Schüler uns hinterliessen. Damals lebte noch ein kräftigeres Menschengeschlecht, unter welchem ein jeder seine bessere Individualität bewahren durfte, weil Erziehung und Convenienz noch nicht jedes Eigenthümliche vertilgte, um die allgemeine Flachheit der Zeit an ihre Stelle zu setzen. Ein schönes Beispiel gibt das Porträt eines Franciscaners von Rubens, der einen Todtenkopf in der Hand wägt, mit einer Ruhe und einem Blick, als ob er das Räthsel des Lebens gelöst hätte. Auch sagt die Geschichte, daß dieser Mönch einst mächtig geherrscht habe im spanischen Kabinet. Kein Wun-

der, daß ihm alles menschliche Thun und Treiben so nichtig vorkam.

§. 65.

Das Kostüm legt dem Porträtisten oft unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg, doch ist er um nichts gebessert, wenn es seiner Gönnerin einfällt, als Muse oder Grazie zu erscheinen. Hier hebt entweder die Dichtung die Wahrheit auf, oder, was ungleich öfter der Fall ist, die Wahrheit zernichtet die unverschämte Dichtung. Noch schlimmer ist die Mischung des alten und modernen Kostüms, z. B. des Panzers mit der Zopfperücke, oder die Steigerung des Modernen zum Antiken, wie es in Deutschland Sitte zu werden anfängt. Der Tituskopf macht noch keinen Titus, sonst wären unsre Friseurs die productivsten Genies, und wenn man einen Cäsar oder Augustus gebildet hat, so lasse man ihm doch auch das wohlerworbene Recht auf seinen Namen.

§. 66.

Das Porträt in ein historisches Gebilde aufzunehmen ist fast immer etwas mißlich, doch mag es ohne Anstand da geschehen, wo ein solches Bildniß im Charakter der gewählten Situation ist. Niemand wird sich an Bramante und Raphael in der Schule von Athen stoßen, oder an Rubens in seinem jüngsten Gerichte. Nur stelle sich der Mahler

nicht selbst als Beschauer seines Werkes dar, dieß ist höchstens in einem ex voto zu dulden.

§. 67.

Im eigentlichen Charakterbilde wie im Porträt ist erstens die Wahrheit des Charakters zu beobachten, zweitens das poetische Interesse desselben. Die Wahrheit fordert, daß man die Möglichkeit des dargestellten Charakters leicht begreife. Aesthetisch interessant wird er seyn, wenn neben den zufälligen Bestimmungen, welche seine Individualität ausmachen, sich die bestimmte Richtung einer höheren Kraft in ihm verkündigt. Diese Kraft mag nun eine intellectuelle, eine moralische, oder ästhetische seyn. Selbst das höchste Maß von Körperkraft im Gegensatze mit der geistigen, kann hier noch eine zweckmäßige Aufgabe werden, wie sie auch die Alten schon im Herkules gelöst haben, nur dürfte freilich der zweite Moment nicht fehlen, die Selbstopferung auf dem Oeta.

§. 68.

Die Thierwelt wird am füglichsten als Beiwerk gebraucht werden können, wie z. B. in der Landschaft, oder auch im historischen Bilde, doch sind die eigentlichen Thierstücke nicht gänzlich zu verwerfen, inwiefern entweder das Thier eine mahlerische Form hat, wie Schafe und Ziegen, oder

ein Analogon des menschlichen Charakters zeigt, wie der Löwe. In Jagdstücken ruht das Interesse mehr auf den Menschen oder auf der Landschaft.

§. 69.

Für die Thierwelt gibt es kein Ideal, und wir finden das Schöne in den Formen einiger Thiere, wie z. B. im Pferde, bloß durch Vergleichung mit einem Erfahrungsbegriff. Darum würde der erste beste Stallmeister hübschere Pferde zeichnen können, als Raphael welche gezeichnet hat. Hier allein steht auch das Mahlerische höher, als das Schöne, wenn nicht das Charakteristische hinzukommt. Dies erklärt zugleich die Neigung verschiedener Thiermahler, lieber eckigte und hagere als glatte und runde Formen zu wählen. Jene sind dem Spiele des Pinsels ungleich günstiger, und der Koloriſt wird ihnen auf jeden Fall den Vorzug geben.

§. 70.

Wo das Thier in seinem thierischen Charakter erscheint, wie in Potters pissender Kuh, in mehrern Pferdestücken von Wouvermans und van Acken, in einigen Landschaften von Johannes Both u. a. da begibt sich der Künstler seiner höheren Ansprüche, und begnügt sich mit einem untergeordneten Verdienste, welches aber von Halbkennern am lautesten angestaunt und am theuersten bezahlt zu werden pflegt.

§. 71.

Die Mahlerei ſtellt das Menſchliche dar im Gegenſatze mit dem Idealen, ſcherzend oder ſatyriſch. Dieſer Gegenſatz findet ſich in der gutmüthigen Beſchränktheit gemeiner Naturen, in einem Leben, welches alles verſchmäht, was aus der Hand der Kunſt kommt, und bei ſeiner Entfernung von aller Verfeinerung doch nichts entbehrt. Von dieſer Art ſind die Bauernſtücke von Brower, Teniers, Oſtade, Dow und andern Niederländern. Es liegt eine komiſche Naivetät darin, eine Gemüthlichkeit, die auch den gebildeten Sinn feſthält. Selbſt leidenſchaftliche Motive können hier mit Glück gebraucht werden, in wiefern das Pathetiſche ins Komiſche gewendet wird. Einige Künſtler, wie Oſtade, haben aber das Komiſche in die Mißgeſtalt geſezt, und ſind dadurch zurückſtoßend geworden. Die Neigung zu ſolchen Gegenſtänden iſt vorherrſchend in der niederländiſchen Schule, und findet ſich äußerſt ſelten bei den Italienern, obgleich dieſe mehr Empfänglichkeit für das Komiſche beſitzen, und im Leben ſelbſt treffliche Mimiker ſind. Der Grund iſt wohl national.

§. 72.

Den ſchneidendſten Gegenſatz mit dem Idealen macht die Carikatur. Sie iſt nicht zu dulden als bloße Verzerrung der Geſtalt, dieſe Verzerrung ſelbſt muß eine Bedeutung enthalten, und charakteriſtiſch

seyn. Dieß ist es, was Hogarth so einzig macht, obschon er oft dunkel wird durch Anspielung. Aber der Carikaturist wie der satyrische Dichter, gehört einer besondern Zeit und einem besondern Volke an, und sein Stoff ist ein zufälliger.

§. 73.

Die Mahlerei stellt die Natur als ein Menschliches dar in der Landschaft, die Gegenstände sind Land und Meer, daher eigentliche Landschaften und Seestücke.

§. 74.

Der Künstler erfindet seine Landschaft und gibt ihr poetischen Charakter. Der Kopist beschreibt die Natur als mahlerischer Topograph, und liefert Prospekte, deren Werth sehr gering anzuschlagen ist, wo die Natur nicht etwa selbst schon eine Gegend im dichterischen Style gebildet hat.

§. 75.

Schon die einzelnen Gegenstände, aus welchen die Landschaft zusammengesezt ist, haben ihren bestimmten Charakter, wie der Baum, der sich von andern seiner Art durch die Form des Stammes, die Verästung und die Massen der Belaubung auszeichnet. Aber es ist selten, daß die Natur auch nur ein einziges Individuum in untadelicher Schön-

heit hervorbringe. Sogar gewinnen Bäume oft durch Krankheit erſt einen mahleriſchen Reitz, wie durch das Moos, durch die Umranckung des Epheus. Selbſt der Strunk, welcher noch Zweige treibt, die Eiche mit verdorrtem Wipfel und die Tanne, die der Orkan entwurzelt hat, ſind oft von trefflicher Wirkung, wie wir dies an den Landſchaften von Salvator Roſa ſehen. Nur muß der Künſtler die einzelnen Gegenſtände immer ſo wählen, daß ſie fähig ſind, der Landſchaft, welche er darſtellen will, einen beſtimmten Charakter zu geben.

§. 76.

Der Charakter der Landſchaft kann groß und erhebend ſeyn, oder furchtbar und ſchauerlich, oder heiter und anmuthig. Ihre Wirkung iſt der Muſik ähnlich. Sie wiegt das Gemüth in ſtille Betrachtung, die Phantaſie ruft uns bei ihrem Anblick die Tage der Vergangenheit zurück, oder bildet in der ländlichen Abgeſchiedenheit ein friedliches Leben, wie es uns nicht zu Theil wurde in der Wirklichkeit. Darum ſpricht die Landſchaft auch weniger den Landmann an, oder den, welcher mit der Natur in kindlicher Eintracht lebt, als den Städter, der ſich zurückſehnt aus dem Gewühl ſeiner freudloſen Umgebung in die Stille des Feldes. Sie konnte aus eben dieſem Grunde auch erſt am ſpäteſten entſtehen, unter den verſchiedenen Arten der Mahle-

rei, und wahrscheinlich war sie den Griechen ganz unbekannt.

§. 77.

Je mehr die Landschaft die Phantasie anregt, desto interessanter ist sie. Die gesperrten Landschaften machen nur wenig Wirkung; aber wie gern verweilen wir vor Claude Gelee's reitzenden Schöpfungen, wo das weit ausgebreitete Gefild im purpurnen Duft der Ferne verschwimmt! Wie freundlich laden uns Swanefelds friedliche Haine in ihre säuselnden Schatten, und wie ziehen uns die einsamen Gründe von Ruisdael so mächtig an, mit den stillen Hütten, die sich ins Geblätter der Bäume verstecken!

§. 78.

Die Natur hat, wie der Mensch, einen klimatischen und örtlichen Charakter, einen abweichenden Luft- nnd Farbenton, und dieses muß der Landschafter stets berücksichtigen. Aber sie spricht überall ans Gemüth nur mit verschiednen Tönen. Ein heiterer Himmel fließt um das glückliche Italien, ein üppigeres Pflanzengeschlecht deckt dort den Boden, die Pinie wölbt sich zum grünen Dach für den Wandrer, Ruinen deuten auf ehemalige Größe, und im reinern Lichte hat jeder Gegenstand ein helleres Kolorit. Trüber ist der nördliche Himmel, wo die mächtige Eiche grünt, und ihre Arme aus-

breitet, und ewiger Schnee die Bergkuppen drückt. Dieser örtliche Charakter ist noch kein ästhetischer, jedoch muß ihn der Landschafter eben so gut im Auge haben, als der Dramatiker bei seinen Personen auf Zeit und Ort Rücksicht zu nehmen hat.

§. 79.

Farbe, Luftton und Beleuchtung hängen zum Theil von dem gewählten Moment des Tags und der Jahreszeit ab, theils aber deuten sie bestimmt auf den Charakter der Gegend hin, und müssen damit in Uebereinstimmung gebracht werden. Salvator Rosas wilde Schluchten und melancholische Felsthäler fordern einen ganz andern Himmel und einen ganz andern Ton, als die Hirtenfluren Berghems, und der friedliche Schein des Abends mag dem heimkehrenden Landmann leuchten, aber Banditen und Räuber müssen in die Schatten der Gewitternacht verwiesen werden.

§. 80.

Die Natur kann in Ruhe oder Bewegung dargestellt werden. Im lezten Falle wird ihre Wirkung, die Bewegung des Wassers ausgenommen, bloß eine zerstörende seyn. Dunkle Wolken, die vom Sturm gejagt werden, Bäume die im Winde schwanken, Bergströme, welche ihre Dämme durchbrechen, erwecken Furcht und Grauen. Die Phan-

taſie gibt in ſolchen Augenblicken den Elementen Perſönlichkeit. Die Darſtellung des Blitzes iſt immer gewagt, ſeine Erſcheinung iſt zu flüchtig, als daß ſie der Künſtler mit Erfolg feſthalten könnte, und ſo iſts mit allem Tranſitoriſchen, wenn es ſich nur auf einen Moment beſchränckt.

§. 81.

Von großer Wichtigkeit iſt für den Landſchafter die Staffage. Sie darf weder ganz gleichgültig ſeyn, noch eine von der Landſchaft abgeſonderte Bedeutung haben. Lieber noch möchte ſie der Künſtler ganz hinweglaſſen, und er kann es da füglich, wo ſeine Gegend einen elegiſchen Charakter hat.

§. 82.

Die Bedeutung der Staffage muß Eins ſeyn mit dem Charakter der Landſchaft, ſo wie mit dem vom Künſtler angenommenen Zeitmoment. Der Hirt darf mit ſeiner Heerde nicht in die nackte Wüſte verwieſen werden, wo die Vegetation nur kümmerlich fortkömmt, und der Einſiedler muß ſeine Klauſe und ſeine Kapelle nicht an der beſuchten Straſſe bauen. Noch auffallender iſt es, wenn Nymphen und Dryaden und andre Weſen aus der Götterwelt in eine düſtre nordiſche Gegend geſtellt werden, wo ſtatt dieſer zarten Geſtalten und des Tempels mit korinthiſchen Säulen beſſer eine

Köhlerfamilie mit ihrer räucherigten Hütte hinpaßte.

§. 83.

Man kann in Hinsicht der Staffage dreierlei Momente annehmen:

Entweder ist sie der Landschaft untergeordnet, oder gleichgeordnet, oder vorherrschend. Im ersten Falle besteht sie aus gleichgültigen Figuren, im zweiten Falle ist die Bedeutung der Figuren Eins mit der Bedeutung der Gegend, wie im Hirtenleben, im dritten Falle hat die Staffage eine höhere Bedeutung, und die Landschaft erscheint bloß als Scene. Diese dritte Art begreift die sogenannte historische Landschaft, welche man auch, unpassend genug, die heroische genannt hat, wenn Personen aus der Götter- und Heroenwelt darin aufgeführt werden, wie es Poussin und Claude der Lothringer so sehr liebten. Offenbar konnte diese Idee nur aus irrigen Begriffen hervorgehen. Das Historische und Mythische ist hier das Interessantere, und muß, nach den Gesetzen der Kunst, auch als solches behandelt werden. Die Landschaft darf nur den Schauplatz ausmachen, und ihre Bedeutung wird alsdann in den meisten Fällen eine bloß historische seyn können.

§. 84.

Mit der Architektur in der Landschaft hat es ungefähr dieselbe Bewandniß. Wo sie zu häufig

angebracht ist, und die herrschenden Partien ausmacht, da verdrängt sie den poetischen Charakter, den sie verstärken sollte, und das Bild wird zum Prospekte. In den meisten Fällen wird die mahlerische Ruine eine bessere Wirkung thun, als eine Reihe schöner, wohlerhaltener Gebäude. Diese stören oft sehr unangenehm, besonders da, wo der Begriff der Einsamkeit und der klösterlichen Stille vorherrschen soll. Auch sündigen hierin oft große Landschafter, wie Poussin und Claude, in Hinsicht auf Zeit und Lokalität.

§. 85.

Darstellungen von Gärten können nie als dichterische Landschaften gelten, denn die Abbildung eines Kunstwerckes mag nie als ein für sich bestehendes Werk angesehen werden.

§. 86.

Die Gegenstände, aus welchen die Landschaft zusammengesezt ist, erscheinen in so manngifachen Formen, und sind so unendlicher Zusammensetzung fähig, daß dieses Gebiet so bald noch nicht als erschöpft angesehen werden kann. Besonders bleibt dem dichtenden Künstler noch ein weites Feld für die Staffage offen, zumal wenn er die Landschaft zur Idylle erheben will. Wie reich an anziehenden Situationen ist das Land- und Hirtenleben,

die Jagd, der Fiſchfang! Nur ſind freilich die Landſchafter ſelten gute Figurenzeichner, und umgekehrt. Geßner würde hierin unübertrefflich geworden ſeyn, wenn er ſchon in ſeinen frühern Jahren die Kunſt mit dem Ernſte ſeines ſpäteren Lebens geübt hätte.

§. 87.

Die Seeſtücke haben eine Einförmigkeit, welche bloß durch die Beiwerke und durch den Zauber der Beleuchtung einigermaßen verſteckt werden kann, und hier hauptſächlich wird der Künſtler faſt immer nur als Koloriſt ſich auszeichnen können. Die Größe der Dimenſion vermag er nur ſchwach anzudeuten, und ſo bleibt ihm nichts übrig, als die Bewegung im Sturme. Aber ein Sturm ſieht dem andern ſo ziemlich ähnlich, und in dieſem Felde wird die Erfindungskraft bald ihre Beſchränktheit fühlen.

§. 88.

Die Art und Weiſe, wie das Mannigfaltige in einem Gemählde zuſammengeſtellt und verbunden wird, macht die Anordnung aus.

§. 89.

Die Anordnung kann deutlich oder verworren, reich oder arm, mahleriſch oder unmahleriſch ſeyn.

§. 90.

Die Künſtler muß ſich in ſeinem Bilde auf die nöthigen Gegenſtände beſchränken. Dieſe Nothwendigkeit wird aber näher beſtimmt durch die Aufgabe ſelbſt, welche er löſen will, durch den Raum, den er auszufüllen hat, und durch das Eigenthümliche der Zeit und des Orts.

§. 91.

Die Deutlichkeit in der Anordnung fordert, daß in einem Gemählde, welches aus mehrern Figuren beſteht, dieſe nicht verworren durcheinandergemiſcht, ſondern der Bedeutung und der mahleriſchen Wirkung gemäß, in Gruppen vertheilt ſeyen. Die Hauptfigur wird am ſchicklichſten in der Mitte ſtehen; wo ihr aber auch der Künſtler ihren Platz anweiſen mag, immer muß ſie durch Stellung, Farbe, Beleuchtung und Ausdruck hervorgehoben werden, und das Auge vor allen übrigen auf ſich ziehen.

§. 92.

Der hiſtoriſche Mahler wie der Landſchafter dürfen die Gegenſtände nicht zu ſehr häufen, indem ſonſt leicht das Intereſſe dadurch geſchwächt wird. Lieber verenge er ſeinen Raum durch Beiwerke, oder wähle größere Dimenſionen für die Hauptgegenſtände. Im hiſtoriſchen Bilde müſſen

die Gruppen aufs mannigfaltigste geordnet werden, doch immer so, daß auch die entferntern ihre Beziehung auf den Hauptgegenstand haben. Hier ist besonders alle Einförmigkeit in den Stellungen und Verkürzungen, hier sind die Parallel-Linien der Hände und Leiber u. s. w. aufs sorgsamste zu vermeiden, und überall die Regeln des Kontrastes zu beachten.

§. 93.

Wo es angeht, da wird die diagonale Anordnung der horizontalen vorzuziehen seyn. Auf diesem Wege erhält der Künstler die Pyramidalform, die in Raphaels und Poussins Bildern so anziehend ist, obgleich der erste in einer seiner heiligen Familien (ehemals in Düsseldorf, und itzt in München) das Bestreben nach dieser Form zu sichtbar verräth.

§. 94.

Es gibt Gegenstände, welche eine solche Anordnung nicht zulassen, und wo die Figuren auf gerade Linie gestellt werden müssen, bei andern wird bisweilen der Halbzirkel eine bessere Wirkung thun. Das Gefühl des Künstlers und die Natur des Stoffes müssen hier für die angemessenere Form entscheiden.

§. 95.

Auch in der Anordnung steht die Bedeutung höher als das Mahlerische. In Raphaels Transfiguration vermissen wir jenes nicht, weil die Idee, welche der Künstler darstellen wollte, eine jede andre Vertheilung und Stellung seiner Figuren unmöglich machte.

§. 96.

Jede Gruppe, wenn sie aus mehrern Figuren besteht, muß ihr Band und ihre Stütze haben, und gleichsam für sich selbst wieder eine pyramidalische Form gewinnen. Nur ist hiebei zu vermeiden, daß nicht das Bedürfniß der Anordnung sichtbar werde, und aus der Verbindung der Gruppe selbst keine Verworrenheit entstehe, wobei der Zuschauer bisweilen ungewiß bleibt, wem ein Arm oder ein Fuß zugehöre. Eben so stört das Unmahlerische sich durchschneidender Extremitäten selbst in Werken berühmter Meister oft unangenehm.

Einige Theoristen haben die Traube als Vorbild der Gruppirung angegeben, aber unglücklicher wurde nie ein Muster gewählt. Auch abgesehen davon, daß die Weintraube eine umgekehrte Pyramide bildet, so sollen die einzelnen Theile einer Gruppe weder beerenartig aufeinander kleben, noch bloß durch ein äußeres Band, wie die Zacken des Kamms, zusammen gehalten werden.

§. 97.

Die Kontraste dürfen nicht zu schneidend seyn, wenn nicht etwa darin selbst die Bedeutung des Gemähldes liegt, wie in Titians Bilde vom menschlichen Leben. Doch hängt auch hier viel von der Behandlung des Künstlers ab. In einer heiligen Familie von Raphael hat dieser Künstler ein in frischer Jugend und Anmuth blühendes Mädchen, die heil. Catharina, neben die alte, schon runzelvolle heil. Anna gestellt, und ihre Köpfe haben dieselbe Richtung nach dem Kinde hin, wodurch der Gegensatz noch stärker hervortritt. Allein Raphaels Matronen sind keine alte Mütterchen von Gerard Dow oder Mieris; bei ihm erscheint die ehemalige Schönheit noch in der abgefallenen Blüte, und der fromme Ernst und die weibliche Milde veredeln auch noch die zerfallende Gestalt.

§. 98.

Wo der Künstler von einem gegebenen Raum abhängig ist, wie es Raphael bei den Wandgemählden im Vatikan war, da muß er oft nothgedrungen zum Ausfüllen seine Zuflucht nehmen, doch wird der verständige Mahler auch in solchen Fällen keine bloßen Lückenbüsser sich erlauben, und auch der untergeordnetesten Figur noch eine Beziehung auf die Handlung oder die Idee des Bildes zu geben wissen.

§. 99.

Schwieriger iſt die Anordnung in einem Gemählde mit halben Figuren, indem hier alles zu einer einzigen Gruppe verbunden werden muß. Sind der Figuren nur zwei oder drei, ſo kann freilich die pyramidaliſche Form noch ſtatt finden, wie in der Madonna della Sedia; iſt die Zahl aber größer, ſo entſteht häufig ein unangenehmes Viereck, wobei der Künſtler ſich hauptſächlich durch die Beleuchtung, beſonders aber durch die Anwendung des Helldunkels wird helfen müſſen.

§. 100.

Die Gruppen können durch Beiwerke unterbrochen, oder, wenn man lieber will, zuſammengehalten werden, nur müſſen ſolche Beiwerke zu der Scene der Handlung gehören.

§. 101.

Die Ausführung eines Gemähldes kann, im allgemeinen, keck ſeyn und feurig, oder ängſtlich und kalt, flüchtig oder ſorgfältig, geſchmackvoll oder geſchmacklos. Keckheit zeigt der Künſtler, wenn er in der Behandlung ſeines Gegenſtandes von den Vorſchriften des Geſchmackes und der Technik abzuweichen ſcheint, und auf ungewöhnlichem Wege eine höhere Wirkung erreicht. Jene Abweichung rechtfertigt ſich aber nur als die Wirkſamkeit einer

höheren Kraft, die ſich freier bewegen darf, weil ſie ſich innerhalb der Schranke des gewöhnlichen Talents gar nicht bewegen könnte. Michael Angelo bedurfte keines Gliedermannes, wie die Eklektiker, und ſeine Werke kündigen ſich alle an als die Schöpfung eines Moments, als die Wirkung eines gewaltigen Willens. Der Keckheit iſt die Aengſtlichkeit entgegengeſetzt, das Kind der Schwäche. Sie iſt überall einheimiſch, wo der Künſtler ſeine Lehrjahre mit ſogenannten Studien zubringt, und ſeine Meiſterjahre mit Zuſammenſetzung dieſer Studien, ohne aus eignem Vermögen etwas produciren zu können. Die Kunſt unſrer Tage hat auch ganz dieſe Richtung genommen, und dieſe Betrachtung rechtfertigt den Gedanken, daß die Mahlerei ihren Cyclus durchlaufen habe.

§. 102.

Feuer iſt das belebende Element im Buſen des Künſtlers, und es muß übergehen in ſeine Darſtellung, in Zeichnung, Färbung und Ausdruck. Oft auch lodert es auf als wilde zerſtörende Flamme, wie in der Amazonenſchlacht von Rubens, in manchen Bildern von Giulio Romano und Tibaldi; aber gemildert durch weiſe Mäßigung, zeigt es die Farbe und Bewegung des Lebens in ſeiner Fülle und Regſamkeit. Wo aber der Funke des Lebens nur ſchwach glimmt, wo die Farbe ſchon hindeutet

auf Abnahme der Kraft, wo Zeichnung und Anordnung eine Erschlaffung des Künstlers verrathen, da entsteht Kälte, die jedes aufstrebende Gefühl niederschlägt.

§. 103.

Die Ausführung ist flüchtig, wenn der Künstler bloß andeutet, was er sagen will; sorgfältig, wenn er auch den einzelnen Theilen ihre Vollendung gibt. Die flüchtige Skizze kann indeß oft höheren Werth haben, als das ausgeführte Bild, denn die Phantasie ergreift willig den rohen Gedanken, den sie gestalten kann nach eigner Lust, doch wenig wird sie angezogen von einem Bilde, welches auch in seinen Nebentheilen die Glätte des Nagels erhalten hat.

§. 104.

Die geschmackvolle Behandlung ehrt aufmerksam die schöne Form, selbst in dem unbedeutendsten Beiwerke; die Geschmacklosigkeit hingegen wird sich überall durch Ueberladung, durch störendes Kolorit, schwere Gewänder, scharfe Brechung der Falten, unzierliche Beiwerke, und eine gänzliche Vernachläßigung der Harmonie und des Kostüms ankündigen, wie wir dies so häufig in den Bildwerken der ältesten Meister finden.

§. 105.

Bei der Ausführung kommen im Einzelnen zu beachten:

1. Die Dimenſion.
2. Die Zeichnung.
3. Das Kolorit.
4. Licht und Schatten.
5. Die Haltung.
6. Der Ausdruck.

§. 106.

Man kann die Gegenſtände in ihrer natürlichen Größe darſtellen, oder die Proportionen vergrößern oder verkleinern. Es kommt hiebei auf den Platz an, für welchen ein Gemählde beſtimmt iſt, auf die Neigung und das Vermögen des Künſtlers, und auf den Gegenſtand ſelbſt, welchen er darzuſtellen hat. Altarblätter und Wandgemählde erfordern ſchon wegen des entfernten Standpunktes, welcher dem Beſchauer angewieſen iſt, größere Dimenſionen als Staffeleigemählde und ſogenannte Kabinetsſtücke. In Gemählden, die wenige Figuren haben, oder doch die Aufſtellung der Hauptfiguren auf dem erſten Grunde zu laſſen, iſt die Annäherung an die natürliche Dimenſion ohne Zweifel zu empfehlen. Inzwiſchen hat es Künſtler gegeben, wie Pouſſin, welche unfähig waren, ſich auch nur über die halbe Proportion des menſchlichen Körpers

zu erheben. Bei Gegenständen der Nachahmung, wie Frucht- und Blumenstücke, erfordert es schon das Bestreben des Künstlers, sich auch in Ansehung der Dimension nicht von der Natur zu entfernen. Bäume, Felsen, und was ins Gebiet der Landschaft gehört, muß nothwendig verkleinert werden, wenn es nicht, wie in der Scenerei des Theaters, in die Ferne und mit natürlichen Größen zusammengestellt wird. Es hat übrigens nicht an sogenannten Kunstliebhabern gefehlt, welche das Zurückführen der Figuren auf einige mathematische Punkte, wie bei Callot, als ein eigenthümliches Verdienst anstaunten, und in der That ist es Verdienstes genug, bei so viel Geduld und Resignation noch so viel Geist zu haben, als man dem genannten Künstler wirklich nicht absprechen kann. Nur der höheren Ansprüche muß sich der Künstler begeben, dessen Genius der launenvolle Capriccio ist.

§. 107.

Der Styl der Zeichnung charakterisirt sich durch Correctheit oder Uncorrectheit, Größe oder Kleinheit, Kraft oder Eleganz. Er ist natürlich oder manieriert. Die Correctheit besteht in der genauen Beobachtung der Verhältnisse, aber die Zergliederungskunst entscheidet hier weniger als das Auge, denn im vatikanischen Apoll und im Laokoon fällt uns das Mißverhältniß der Füße nicht nur nicht

auf, es entzieht sich vielmehr dem Blicke und wird zur Schönheit. Die Natur hat allerdings bestimmte Typen für ihre Formen, aber in den Individuen zeigt sie doch eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, die nicht bloß nach Alter und Geschlecht verschieden ist. Sie gibt auch dem Künstler bloß den allgemeinen Begriff der Form, die Ausbildung derselben hängt von ihm ab. Uncorrectheit ist nur da, wo die Unkunde der Verhältnisse ins Auge fällt, doch ist in manchen Fällen selbst diese Uncorrectheit nicht so zu tadeln, als eine anatomische Schaustellung, welche bloß die Structur von dem Behältnisse des Lebens zeigt. Bei landschaftlichen Gegenständen hat der Mahler noch freiern Spielraum als bei der menschlichen Figur, da die Individuen hier in ihren Umrissen so auffallend abweichen, und ihre Bewegung keine Wirkung ihres Organismus ist, oder ihrer körperlichen Beschaffenheit, sondern einer andern Naturkraft.

§. 108.

Der große Styl gibt die Haupttheile der Gegenstände bestimmt und kräftig an, und entzieht der Aufmerksamkeit das geringfügigere Detail durch eine leichtere Behandlung. Dadurch wird jene Simplizität bewirkt, die der Größe so wesentlich ist, und jene Ruhe, welche das Edle ausmacht. Es ist nicht zu leugnen, daß dadurch oft auch eine gewisse Härte entstehe, wie sie fast allen Meistern aus den Perio-

den des großen Styls eigen war. Auch kann solche Größe leicht in Uebertreibung ausarten, und in das Gigantesk, zumahl wenn der Künstler ihren Begriff mit dem der Dimension verwechselt, wie Reynolds in dem Knaben Herkules, der die Schlangen in der Wiege erdrückt. Masse ist nur Schwere, keine Kraft. Auch läßt sich der große Styl da nicht füglich anwenden, wo der Begriff der Anmuth und der Huld in dem Gegenstande vorherrschen. Der Künstler, wenn er nicht seinen Styl zu ändern vermag, muß darum bei der Wahl seiner Sujets darauf Rücksicht nehmen. Raphael hätte kein jüngstes Gericht mahlen können, und Michael Angelo verunglückte in seinen Madonnen*).

§. 109.

Der kleinliche Styl hebt mit gleicher Sorgfalt das Unbedeutende hervor wie das Bedeutende, und indem er sich überall in die geringfügigsten Details der Natur verliert, so nimmt er dadurch einem jeden Gegenstand seinen eigenthümlichen Charakter, und verbreitet über das ganze Gemählde eine Trockenheit und Kälte, welche nur die Geduld, als das

*) Das Pariser Museum zeigt eine heil. Familie unter dem Namen des Michael Angelo, in welcher das Kind allerdings im großen Styl des Florentiners gebildet ist, doch könnte die Mutter von Raphael gemahlt seyn, was gegen die Aechtheit des Bildes Zweifel erregen muß.

Princip des kleinlichen Styls, noch bewundern laſſen. Wenn der Landſchafter, ſtatt die Hauptpartien in große, charakteriſtiſche Maſſen zu vertheilen, jedes Blättchen am Baum und jedes Sandkorn am Wege ausründet und ausglättet, und dann den ſchroffen Fels wieder ſo ängſtlich behandelt, wie das Sandkorn, wenn der Porträtiſt jedes Härchen abſondert, wie Denner, und jedes Hautgefäß ſichtbar macht, wenn der Künſtler überhaupt überall nur die kleinen Formen im Auge hat, wenn ſeine Hand, in ſchüchterner Bewegung bloß magere Striche hervorbringt, wenn die Draperie zuſammengeleimt iſt, und die Falten, ſtatt frei geworfen zu ſeyn, mühſam gelegt und nach dem Modell einer Serviette gebrochen ſind, dann wird nothwendig das Ganze einen kleinlichen, ängſtlichen Charakter erhalten, wie es beſonders bei Poelenburg, van Uden, van der Werft und andern Holländern ſichtbar iſt.

§. 110.

Der Künſtler hat nicht immer kräftige Formen zu wählen, aber wo ſie ſich ihm darbieten, da muß er ſie auch ihrer Natur gemäß behandeln. Die Eiche zeigt einen andern Charakter als die Birke, und der Farneſiſche Herkules hat andre Formen als der Apollo und Antinous. Robin bemerkt ſehr richtig, daß dem Anfänger in der Kunſt die Contouren des menſchlichen Körpers formlos erſcheinen, und er erſt ſpäter die Proportionen, Beu-

gungen und Lagen der Muskeln entdecke, und sie mit Energie zu bezeichnen wisse. Bei Gegenständen der bloß organischen und unorganischen Natur deutet eigentlich nur die Masse auf Kraft, aber sie muß zugleich den Charakter des Rauhen haben. Gebt dem Eichbaum eine glatte Rinde, und dem Fels eine abgerundete Gestalt, und ihr habt ihnen auch alle Kraft genommen. Doch kann der Zeichner auch leicht zu kräftig werden, wie fast alle Meister der florentinischen Schule, und die niederländische Caricatur jener Schule, Golzius und seine Jünger.

§. 111.

Der elegante Styl der Zeichnung kann dem rauhen und großen entgegengesezt werden. Mengs setzt diese Eigenschaft in eine große Mannichfaltigkeit krummer Linien und Winkel, aber er sagt damit nichts, wie er überall nichts sagt, wo es auf deutliche Begriff ankommt. Der elegante Zeichner wählt überall zarte Formen, und verschmelzt sanft die Umrisse derselben. In seinen Contouren ist nirgends Härte, nirgends etwas Eckiges und Unharmonisches: alles rundet sich und fließt ineinander, und unaufgehalten gleitet das Auge über alle Theile hin. Dieser Styl eignet sich daher auch nur für die Darstellung jugendlicher und anmuthiger Formen; einige Künstler, wie Peter von Cortona, haben das Elegante durch eine affectirte Krümmung

ihrer Figuren zu erreichen gesucht, und sind affectirt geworden, weil sie weder den Charakter und die Situation noch das Alter und Geschlecht berücksichtigten.

§. 112.

Jede Zeichnung ist natürlich, wenn sie nicht das Bestreben der Kunst verräth, und manierirt, wenn die Hand des Künstlers daraus hervorblickt.

§. 113.

Farbe ist das Wesen der Mahlerei; Licht und Schatten kamen später hinzu, und gaben ihr die Vollendung. Die Art, wie die Farbe im Gemählde angewendet wird, macht das Colorit desselben aus. Man betrachtet aber das Colorit in Beziehung auf das Ganze, oder auf einzelne Theile. In Beziehung auf das Ganze besteht es in einer Folge harmonisch verbundener Töne. Zwar werden diese Töne sich oft entgegengesezt, dann aber will der Künstler blos Effect bewirken, und kennt nicht die höchste Wirkung seiner Kunst.

§. 114.

Es gibt eine Anordnung der Farben wie der Figuren. Jegliches Gemählde muß eine Hauptfarbe haben, oder einen allgemeinen Ton, denn ohne einen solchen wäre keine Harmonie möglich.

§. 115.

In Beziehung auf die einzelnen Partieen besteht das Colorit in der Verschiedenheit der Tinten, wodurch die Rundung der Körper erreicht wird. Die Haupttinten unterscheiden sich in fünf Nüancen. Diese sind: das höchste Licht, die eigentliche Farbe des Gegenstandes, die Halbtinte, der Schatten und der Reflex. Die Zwischentinten bilden die Uebergänge des Lichts zu der eigentlichen Farbe, von dieser zu der Halbtinte, zu dem Schatten und dem Reflex.

§. 116.

Der Ton des Gemähldes muß dem Stoffe angemessen seyn, und die Bedeutung erhöhen. Tragische Gegenstände fordern düstre Farben, und die heitre Landschaft eines südlichen Himmels die freundlichsten Töne. Ganz anders erscheinen auch die Farben in freier Luft, ganz anders innerhalb geschlossener Mauern. Der Moment der Zeit macht gleichfalls einen bedeutenden Unterschied.

§. 117.

Jeder Gegenstand hat seine eigenthümliche Farbe, und jeder einzelne Theil eines Gegenstandes. Aber dieselbe Folge von Tönen, die man in Ansehung der Rundung eines einzelnen Gegenstandes beobachtet, muß sich in der Wirkung des Totalbildes wieder finden.

§. 118.

Die nahen und zuſammengruppirten Gegenſtände ſpiegeln ſich in einander, reflectiren ſich gegenſeitig, und bringen ſchönere Nüancen hervor, wie ſie die urſpüngliche Farbe des Gegenſtandes an ſich nicht hat. Dies iſt die reflectirte Farbe. Von zwei reflectirten Tönen theilt der glänzendſte mehr von ſeiner Nüance mit, als er empfängt. Ein gelber Stoff leiht dem ſchönſten Fleiſche einen goldenen Ton, ohne etwas von der Nüance deſſelben zu erhalten.

§. 119.

Die eigenthümlich Farbe eines Gegenſtandes wird in der Entfernung von dem Auge durch die dazwiſchen liegende Luft geſchwächt, dieſe Luft hat ihre eigene bläuliche Tinte, und wird die Urfarbe des Gegenſtandes nach der größern Entfernung immer merklicher abändern. So entſteht die Localfarbe, welche mit der eigenthümlichen Farbe des Gegenſtandes nicht verwechſelt werden darf.

§. 120.

Der lebhaftere Ton verſchlingt den weniger lebhaften, und darum verſchlingt das Licht gewiſſermaßen die Farbe der Gegenſtände, und leiht allen eine faſt gleiche Nüance. Darum wählten große Coloriſten die changirenden Farben, die ſich in den

ersten Hellen dem Tone des Lichtes nähern, von welchem sie getroffen werden. Daher der purpurrothe Ton in einem Gemählde, welches von dem Morgenroth beleuchtet wird, die goldige Farbe im Sonnenlicht, die silberne Nüance im Mondschein, die feuerrothen Lichter, wenn die Beleuchtung von einer Fackel kommt.

§. 121.

Glänzende Farben dürfen nur in den Lichtmassen angebracht werden, und auch hier nur mit Sparsamkeit. Sie sind von den Halbtinten, den Schatten und vorzüglich von den Reflexen ausgeschlossen, wo nur gebrochene Farben gebraucht werden können.

§. 122.

Zarte Farben werden durch eine Mischung gleichartiger Töne gebildet, wilde Farben durch eine Mischung starker und oft mißtönender Farben. Jene haben ihre Stelle in den entfernten, diese auf den ersten Flächen. Beide müssen aber so angewendet werden, daß sie zusammen eine allgemeine Nüance hervorbringen, von welcher die Harmonie gebildet wird.

§. 123.

Die transparenten Farben öffnen dem Lichte einen Durchgang, und lassen die untere Farbe

durchschimmern, welcher sie ihre eigene Tinte leihen. Sie schicken sich hauptsächlich zur Bildung der Schatten.

§. 124.

Das Colorit darf nie vorherrschen, und wo es geschieht, wie in der venetianischen Schule, da ist auch der Künstler weiter nichts als Colorist.

§. 125.

Die Farbe wird fast immer den Ton vom Gemüthe des Künstlers haben, darum erscheint sie rein und bescheiden in Raphaels Bildern, glänzend und blendend bei den Venetianern, kühn und kräftig bei Rubens und Rembrant, harmonisch, in Aether aufgelöst in Guido's Himmelfahrt, Ruhe und Frieden athmend bei Correggio. Nie aber müssen die Farben und die Töne sich feindlich berühren, sondern sich freundlich verbinden, damit Harmonie entstehe, die den Alten eine Tochter der Kraft und und der Anmuth hieß. Der Künstler muß daher immer nur gleichartige Farben neben einander stellen, und sie durch verwandte Mitteltinten noch näher vereinigen.

§. 126.

Wie die Farbe so müssen auch Schatten und Licht überall angewendet werden zur Bedeutung.

Die Hauptgruppe muß das Hauptlicht erhalten, doch kann auch hier eine ſtärkere Schattenmaſſe bisweilen von Wirkung ſeyn. Topino Lebrün hat dies treflich beobachtet in ſeinem ſterbenden Gracchus. Der untere Theil des Körpers, welcher ſchon dem Tode angehört, iſt in Dunkel gehüllt, aber beleuchtet iſt das Antlitz, in welchem ſich der Sieg der Freiheit über das Schickſal ankündigt.

§. 127.

Der Mahler wird ſich faſt immer auf das Licht der Luft beſchränken müſſen, für das Licht der Sonne findet er keine angemeſſene Farbe. Das Licht der Luft iſt aber ein eingeſchloſſenes, wenn es durch irgend eine Oeffnung hereinbricht, oder ein freies, auf offenem Felde, wenn die Sonne mit Wolken bedeckt iſt, oder wenn ein entfernter Gegenſtand auſſer dem Gemählde den Ort der Scene des Sonnenlichts beraubt. Hier kommt das Licht von der Seite, auf welcher man den Stand der Sonne annimmt. Das freie Licht iſt aber nicht ſo vortheilhaft als das eingeſchloſſene, weil die ganze Luftmaſſe gleich ſtark erleuchtet iſt.

§. 128.

So ſchwierig es ſeyn mag, ein ſelbſtleuchtendes Object darzuſtellen, ſo mag es doch dem Künſtler da verſtattet ſeyn, wo das Licht eine ſymboliſche

Bedeutung hat, wie in der Nacht des Correggio. In jedem andern Fall wagt er einen ungleichen Kampf mit der Natur.

§. 129.

Die Schatten der Körper, welche das Licht durch eine größere Oeffnung erhalten, als die Körper sind, verengen und verlieren sich, nach Verhältniß der Größe des Lichts, mehr oder weniger schnell. Die Körper im freien Lichte, ohne Sonne, haben kaum Schatten, und berauben die nahen Gegenstände nur wenig ihrer Klarheit, weil die ganze Luftmasse gleich stark von Luft geschwängert ist.

Ist der leuchtende Körper klein, wie das Licht einer Fackel oder Kerze, oder das, welches durch eine enge Oeffnung bricht, so findet sich der gröste Theil des erleuchteten Gegenstandes ohne Licht, die Schatten vergrößern sich nach der weitern Entfernung vom Körper, der sie wirft, und sind um desto breiter, je weiter der Gegenstand entfernt ist, auf den sie geworfen werden.

§. 130.

Der Mahler kann sich auch ein zufälliges Licht verschaffen, um die Theile, welche sonst im tiefen Schatten ständen, durch Lichtblicke zu erhöhen. Dieses zufällige Licht findet er in der Klarheit einer Fackel, in der Unterbrechung der Wolken, des Lau-

bes der Bäume. Eben so werden ihm einige Wolken, ein Baum, ein Fels, oder irgend ein andrer Körper einen zufälligen Schatten gewähren, so er dessen bedarf.

§. 131.

Schneidende Gegensätze von Licht und Schatten frappiren, aber sie ermangeln des wohlgefälligen; zerstreute Lichter und Schatten bringen Unruhe in ein Gemählde, und weder das Auge noch das Gemüth können sich gehörig sammeln zur Betrachtung desselben. Licht und Schatten müssen daher in großen Massen angebracht werden, aber doch mit sorgfältiger Beobachtung der Abstufungen und der Gegenscheine, wodurch das Helldunkel hervorgebracht wird.

§. 132.

Das Helldunkel ist die Poesie des Colorits. Die sanfte Magie desselben fesselt nicht nur den Blick mit unwiderstehlicher Kraft, sie regt auch die Phantasie mächtig an, verbreitet über die Scene eine stille Feier, und theilt den Gestalten eine Ründung und Haltung mit, wie sie die Kunst, außer dem Clair-obscur nicht hervorbringen kann.

§. 133.

Der Mahler muß seiner Fläche eine scheinbare Vertiefung geben, dies bewirkt er nicht durch

bloße Verkleinerung der entfernten Gegenstände, sondern auch durch die weniger kräftigen Umrisse, durch die flüchtigere Behandlung derselben, durch die zweckmäßige Anwendung von Schatten und Licht.

§. 134.

Der Ausdruck ist entweder charakteristisch, wie im Charakterbilde und in der Landschaft, oder er bezeichnet einen bestimmten Gemüthszustand, die Wirkung des Moments, wie in historischen Darstellungen. Er kann wahr seyn an und für sich, aber unschicklich für die Scene, oder unpassend für den Charakter, wie z. B. in dem Pan, der auf der Flöte bläßt, von Jordaens, oder in dem Bilde desselben Meisters von den Käufern und Verkäufern, welche Christus aus dem Tempel treibt. Immer muß der Künstler darauf bedacht seyn, edel und würdig zu erscheinen, wenn er nicht als Komiker oder Satyriker auftritt, und er hat darum den Stoff sowohl als die Charaktere und die Verschiedenheiten von Alter, Geschlecht und Stand genau zu berücksichtigen. Bisweilen kann das Bestreben nach Mäßigung zur Flachheit führen. Guido gibt ein Beispiel hievon in seiner Herodias. Er wollte den Charakter mildern und ihm die Weiblichkeit erhalten, aber bei der Schwierigkeit, die der Moment ihnen entgegensezte, bildete er seine Königstochter ganz gemüthlos.

§. 135.

Auch in Absicht des Ausdruckes wird der Künstler sich immer selbst wieder in seinem Gemählde aussprechen, und bald rührender und pathetischer seyn, bald ernster und würdevoller, bald sanfter, bald kräftiger, nach seiner eigenen Individualität. Unter den neuern hat man immer Raphael als Muster hierin gepriesen, aber er hat noch Nebenbuhler. Im Großen und Furchtbaren stehen die Florentiner höher, im Anmuthigen haben ihn Correggio und Guido wenigstens oft erreicht, und im Gemüthlichen darf sich Albrecht Dürer ohne Besorgniß neben ihn stellen. Aber einzig ist er ohne Zweifel in der weisen Berücksichtigung des Gegenstandes, und in der schönen Menschlichkeit, welche überall in seinen Figuren vorwaltet. Auch das Irdische erhält durch seine Hand die Farbe des Unvergänglichen, und immer weiß er auch das Zufällige an die Hauptsache bedeutsam anzuknüpfen.

§. 136.

Technische Arten der Mahlerei sind:

1. Die enkaustische oder eingebrannte. Sie war den Alten die gewöhnliche. Die eigentliche Verfahrungsart möchte kaum mehr aufzufinden seyn, so große Mühe man sich auch in neuern Zeiten damit gegeben hat. Die Nachrichten hierüber

beim Plinius und Vitruv ſind nicht deutlich und erſchöpfend genug.

2. Die mit der Enkauſtik verwandte Email- oder Schmelzmahlerei. Sie wird meiſt zur Verzierung irdener Gefäſſe, z. B. des Porcellans, gebraucht.

3. Die Waſſermahlerei. Ihr Charakter iſt Sanftheit, und ſie eignet ſich daher vorzüglich für Landſchaften, welche dieſen Ton fordern. Raphael hat ſeine berühmten Cartons mit Gummifarben gemahlt.

4. Die Kalkmahlerei, auch Frescomahlerei genannt, zur Verzierung von Wänden und Decken. Die Hauptwerke Michael Angelos, Raphaels und andrer großen Meiſter ſind von dieſer Art. Aber leider, verblaſſen die Waſſerfarben früh auf dem Gypsgrunde, und der Grund ſelbſt fällt mit der Zeit ab. Die herrlichen Schöpfungen im Vatikan und in der Sixtiniſchen Kapelle ſind bereits ihrem Untergange nahe, und werden bald nur noch in ſchwachen Kopien und Kupferſtichen vorhanden ſeyn.

5. Die Oelmahlerei, die vorzüglichſte von allen, denn in ihr allein iſt der ganze Zauber des Kolorits möglich. Ihre Entſtehung fällt in das vierzehnte Jahrhundert, doch war ihr Gebrauch

damals noch sehr beschränkt, und die alten Meister bedienten sich meist der Leimfarben.

6. Die Pastellmahlerei. Man bedient sich dabei farbigter Stifte. Die Pastellgemählde haben eine Anmuth und Frische, welche das Auge zu ihrem Vortheil besticht. Diese Art eignet sich besonders für das Porträt, doch ist der zarte farbigte Staub leicht der Zerstörung ausgesezt.

7. Die Mosaik, vielleicht richtiger, musivische Kunst. Die Gemählde werden aus farbigten Steinen zusammengesezt, und die Technik macht dabei das Hauptverdienst des Künstlers. Man hat häufig Gemählde großer Meister in dieser Manier nachgebildet, aber der Reitz der Mitteltinten, das durchsichtige der Schatten, die Gegenscheine und die zarten Nüancen des Ausdruckes sind hier dem Copisten unerreichbar.

§. 137.

Von den hier einschlagenden Schriften bemerken wir nur diejenigen, deren Bekanntschaft dem Künstler und Kunstfreunde einige Vortheile gewähren kann, jedoch mit Umgehung der bloß technischen Anweisungen.

Junius, Fr. de pictura veterum. Rotterodami 1699. Grävius besorgte die Herausgabe.

Leonardo da Vinci, Traité de la peinture, nouvelle édit. à Paris 1796. 8. Mit Kupfern nach Pouſſins Zeichnungen.

Winkelmanns, J. Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Mahlerei und Bildhauerkunſt (im 1ſten Bande der Fernow'ſchen Ausgabe ſeiner Werke, Dresden 1808.) 8.

Mengs, A. R. Werke, italieniſche Ausgabe von Fea, Rom 1787. 4. Deutſch von Prange, Halle 1768. 8.

Piles, R. de, Einleitung in die Mahlerei, Lpz. 1786. 8.

Hagedorn, C. L. Betrachtungen über die Mahlerei. Lpz. 1762. 8.

Webb, D. Unterſuchung des Schönen in der Mahlerei. Zürich 1766. 8.

Heydenreich, K. H. äſthetiſches Wörterbuch über bildende Künſte nach Watelet und Levesque. Lpz. 1793. 8.

Ramdohr, F. W. B. Charis, oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künſten. Lpz. 1793. 8.

— — derſelbe über Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom. Lpz. 1799. 8.

Wörterbuch, kurzgefaßtes, über die ſchönen Künſte (von Grohmann, Heydenreich u. a.) Lpz. 1794. 8. Unvollendet.

Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797. 8.

Gilpin, W. über Waldscenen und Ansichten und ihre mahlerische Schönheit ꝛc. ꝛc. Leipzig 1800. 8.

Reynolds, J. Reden über die Mahlerei, a. d. engl. Hamb. 1802. 8.

Fiorillo, J. D. kleine Schriften artistischen Inhalts. Gött. 1803 und folg. 8.

Falk, J. D. kleine Abhandlungen die Poesie und Kunst betreffend. Weimar 1803. 8.

Füßly, H. Vorlesungen über die Mahlerei, a. d. engl. von Eschenburg. Braunschw. 1805. 8.

Fernow, römische Studien. Zürich 1809 und folg. 8.

Millin, dictionaire des beaux arts, à Paris 1806. 8.

Ausserdem gehören mit vollem Rechte hierher:

Göthe's Propyläen.

— — dessen Winkelmann und sein Jahrhundert, Tüb. 1805.

Die Bibliothek der schönen Wissenschaften mit ihren zwei Fortsetzungen.

Die Programme und Anzeigen von Kunstwerken in der Jenaischen allg. Lit. Zeitung.

§. 138.

Die Geschichte der Mahlerei theilt sich in zwei Hauptäste, in die Historie der ältern und der neuern Kunst.

Für die alte Kunstgeschichte fehlt es im Felde der Mahlerei an den nöthigen Belegen, und wir besitzen wenig mehr davon, als die Zeugnisse von Schriftstellern, welche eben nicht die feinsinnigsten Kunstkenner waren.

Die Geschichte der alten Mahlerei läßt sich füglich in vier Perioden abtheilen, die erste umfaßt das Zeitalter der Kindheit, wo alle Kunst noch formlos ist, die zweite das Jünglingsalter, oder die Periode des Kühnen und Kräftigen, die dritte die des zierlichen Styls, die vierte endlich den Verfall der Kunst, oder den Eklekticismus.

Die erste Periode zeigt nur ein schwaches Bestreben, sich durch Skiagramme (bloße Umrisse eines Schattens) und Monogramme (Umrisse von Figuren ohne Licht und Schatten), in der Bildsprache auszudrücken.

Die zweite Periode hat schon Massen von Licht und Schatten und verschiedene Farben. Der Pinsel verdrängt allmählich das Cestrum, und die Hand bewegt sich freier und kräftiger. Diese Periode hat verschiedene Momente von Polygnot, der sich in kühnen dichterischen Bildungen gefiel, und schon die Schönheit ahndete, bis zum Apollodor, welcher

nicht mehr beim Unbeſtimmten und Geſchlechtloſen ſtehen blieb, ſondern das charakteriſtiſche erkannte, und ſich ſchon zu Begriffen erhob.

Im dritten Zeitraum beginnt das Reich der Schönheit mit Zeuxis. Sein Princip war wohl ſchwerlich eclectiſch, wie neuere Archäologen ihm anſinnen wollen, und ſchon ſein Streben nach Idealiſirung beweißt für eine inwohnende ſchöpferiſche Kraft. Das Märchen von den 7 griechiſchen Schönen iſt wohl die Erfindung einer ſpätern Zeit, in welcher ſich die productive Kraft verloren hatte, und die Kunſt ſich nicht mehr über den Begriff der Erfahrung zu erheben vermochte.

In den Werken des Zeuxis mochte die Kraft noch vorherrſchen, Parrhaſius beſtimmte die Verhältniſſe noch genauer und neigte ſich mehr zur Anmuth hin, und überhaupt, als Aſiate, mehr zum weiblichen. Sein Nebenbuhler, Timanthes, erreichte das Höchſte im Ausdruck, und mag als der Raphael der griechiſchen Mahlerkunſt gelten.

Apelles, Protogenes, Ariſtides, Euphranor, Pauſias, Eupompus, Lyſippus, Pamphilus u. a. m. ſcheinen noch zu dieſer Schule gehört zu haben, die aber allmählig in ein Streben nach Correktheit übergieng, und zulezt mit trockner Manier endigte. Jedoch hat die griechiſche Kunſt wohl nie ein Zeitalter ſo gänzlicher Kraftloſigkeit und Gemeinheit gehabt, wie die moderne Mahlerei.

Die Geſchichte der modernen Mahlerei muß nach Schulen eingetheilt werden, indem die Verſchiedenheit der Begriffe unter den Neuern der Kunſt einen ganz abweichenden Character mittheilte. Es gibt in dieſer Hinſicht nur zwei Schulen, die italieniſche und die niederländiſche; die deutſchen, franzöſiſchen und engliſchen Künſtler gehören bald dieſer, bald jener an.

Die italieniſche Schule hat durchaus keinen regelmäßigen Gang. Sie beginnt mit Cimabue und Giotto gegen das Ende des 13ten und mit Anfang des 14ten Jahrhunderts. Ihre Werke waren die erſten kindlichen Verſuche, naive Andeutungen. Maſaccio, 1402 gebohren, faßte ſchon den Begriff der Kunſt in Anordnung, Verbindung und Ausdruck, und den Andrea Montegna hatte die Antike auf die Schönheit der Form geführt. Pietro Perugino, der Lehrer Raphaels, neben welchem auch unſer Albrecht Dürer ſtehen mag, verſchmähte in ſeinem frommen Sinn das Heidniſche, und achtete überall weniger auf die Form, als auf ihren Ausdruck. Er, wie Dürer, waren ganz Gemüth. Von der Periode der Kindheit gieng in Italien die Kunſt ſchnell zu ihrer Vollendung über. Leonardo da Vinci und Fra Bartolomeo vereinigen mit dem großen Styl ſchon das höchſte Schöne und ſelbſt die Anmuth, und die kecke ungebundene Kraft des Michael Angelo Buonarotti, womit man das Jüng-

lingsalter der Kunst zu bezeichnen pflegt, erscheint erst später, und sogar die Farbe, welche nach der Meinung einiger Theoristen den Cyclus der Kunst schliessen soll, war in der venetianischen Schule früher vorhanden, als Raphaels lyrische Dichtungen. So bleibt also der florentinischen Schule als Eigenthum Größe und Kraft, der römischen Charakter und Gemüth, der venetianischen das Colorit durch Giorgione und Titian, der lombardischen das Helldunkel durch Correggio, der Bologneſischen der Eklekticismus in den Bestrebungen der Carracci.

Die Niederländer theilen sich in zwei verschiedene Schulen, in die flamändische und holländische. Keine hat sich über die Nachahmung der Natur erhoben, doch hat jene mehr nach ernster Bedeutung gestrebt, diese mehr scherzend nachgebildet.

Die Werke der flämischen Schule, an deren Spitze billig P. P. Rubens steht, haben mehr Kraft und Feuer als Schönheit und Anmuth. Die Farbe herrscht gewaltig darin vor. Nur van Dyk und einige wenige suchten das Schöne wenigstens in der Natur auf. Die Flamänder ergriffen überall das Leben in seinen charakteristischen Erscheinungen, und zogen selbst die Mythenwelt und die religiösen Gegenstände in diesen Kreis herab. Mehr als Charakteristik darf man darum bei ihnen nicht suchen, aber zugleich einen Zauber des Colorits, und eine Sorgfalt in der Vollendung, welche wenigstens dem Auge schmeicheln. Rembrant ist viel-

leicht der kräftigste aller Koloristen, aber nie hat er sich auch über das Gemeine erhoben, und selbst da, wo eine große Idee ihm oder seinen Schülern vorschwebte, wie in der Erweckung des Lazarus, ging sie wieder unter in der platten Form.

§. 139.

Die Kupferstecherkunst ist eigentlich die Uebersetzung eines Gemähldes in eine Einfarbe oder Unfarbe. Schon dies bezeichnet die Grenze ihres Vermögens. Den Zauber des Colorits kann sie nicht wiedergeben, und eben so wenig die feinen Nüancen des Ausdruckes, das frische warme Leben, welches in der Farbe enthalten ist. Doch sind die verschiednen Arten der Kupferstecherkunst hierin weniger oder mehr beschränkt. Diese Arten sind:

1. Die Formschneidekunst.
2. Die eigentliche Kupferstecherkunst.
3. Die Aezkunst.
4. Grabstichel und Radirnadel in Vereinigung.
5. Das sogenannte Helldunkel.
6. Die Schwarzkunst.
7. Der Farbendruck.
8. Die Punctiermanier.
9. Die aqua tinta oder Tuschmanier.
10. Die colorirten Blätter.
11. Crayonmanier.
12. Steindruck.
13. Mischung einzelner Arten.

Jede dieſer Behandlungen hat ihre Vorzüge und Mängel. Die Formſchneidekunſt, die älteſte von allen, iſt beſonders geeignet, das Kräftige und Mahleriſche einer Federzeichnung nachzubilden. Die Deutſchen, beſonders Albrecht Dürer, und die Italiener waren darin Meiſter. Später hat man auch in dieſer Art das eitle Beſtreben gezeigt, mit der Radiernadel und dem Grabſtichel wetteifern zu wollen, und ſo entſtanden die flachen und geiſtleeren Blätter eines Gubitz und einiger Engländer.

Die eigentliche Kupferſtecherkunſt, oder die Linienmanier hat bedeutende Vorzüge. Sicherheit der Umriſſe, Mannigfaltigkeit der Töne, ſelbſt ein Andeuten der Farbe, und ein Glanz, der das Auge einnimmt, zeichnen die Werke in dieſer Manier aus, aber auch eine gewiſſe Härte, zumahl in den Fleiſchpartieen, im Baumſchlage und in allen Gegenſtänden, deren Charakter Zartheit iſt. Das höchſte hierin haben vielleicht Maſſon und Beauvarlet erreicht, allein ſie beſtechen bloß das Auge.

Der Charakter der Radiernadel iſt das Mahleriſche. Ihre freie Bewegung hemmt den raſchen Gang des bildenden Genius nicht, darum war ſie auch das Lieblingsinſtrument großer Mahler, ihre Ideen in flüchtigen Andeutungen hin zu werfen. Sie iſt unerreichbar für einzelne Theile der Landſchaft, z. B. für den Baumſchlag, und in Verbindung mit der kalten Nadel nähert ſie ſich der Har-

monie des Helldunkels, wie in den Blättern von Rembrant, Boissieux u. a.

Das höchste vermag die Kupferstecherkunst da zu erreichen, wo Grabstichel und Radiernadel sich verbinden. Dadurch verschwindet die Härte von jener, und der etwas regellose Gang der lezten wird gehaltener. Deswegen stehen G. Audran und die Schüler von Rubens, Pontius, Bolswert, Vorstermann und einige andre so hoch über allen, die um den Preis der Kupferstecherkunst warben, zumal über den Neuern. Sie wußten zu mahlen, und jedem Gegenstand seinen eigenthümlichen Charakter aufzudrücken. Wille, Raphael Morghen, Berwic, und wer sich sonst noch neben ihnen nennen darf, mögen durch ihre Kunstfertigkeit noch so sehr das Auge bezaubern, eine gewisse Härte und die Mühe der Behandlung rauben ihren Werken den Geist, der uns in den Blättern der alten Meister so gewaltig anzieht, und dessen Element freie Bewegung ist.

Das sogenannte Helldunkel bestand ursprünglich in der Anwendung der Formschneidekunst zur Copierung von Handzeichnungen; später hat man sich auch der Aezkunst dazu bedient. Schon Andrea Andreani und Christoph Jegher haben schöne Versuche hierin gemacht. Diese Manier hat aber ihre Vollendung erst in der neuern Zeit durch C. Ploos, Zanetti, Rosaspina und einige andere erhalten. Die Originalzeichnungen großer Meister mit ihren ver-

schiedenen Tuschen und Tönen, lassen sich auf diese Weise bis zur höchsten Täuschung nachahmen.

Das Mezzotinto oder die Schwarzkunst, auch die geschabte Manier genannt, gibt zarte Umrisse, wobei die Formen nur zu oft mit ihren nächsten Umgebungen zusammenfliessen, sie kann große Massen von Licht und Schatten hervorbringen, und läßt den Beschauer das Fleisch fühlen, was Diderot mit Recht so hoch anschlägt. Nur in den Gegenständen, welche kein Verschmelzen der Theile zulassen, wie das Blätterwerk der Bäume, verwischt diese Manier den eigenthümlichen Charakter, und da es ihr an Mitteltönen fehlt, so entsteht in Bildern von großem Umfang eine Disharmonie, welche sehr unangenehm auf das Auge wirkt. Die Britten haben die Schabekunst zu einer Vollkommenheit gebracht, welche kaum mehr übertroffen werden mag, und der Geschmack an ihren Producten ist auch nie allgemein geworden.

Der Farbendruck ist eine Nachahmung der Mahlerei, aber mit sehr ungleichem Erfolge. Ihre Producte sind weder Gemählde noch Kupferstiche, und auch die gelungensten können höchstens den Nichtkenner bestechen. Der brittische Kunstfleiß hat mit seinen Fabrikaten dieser Art eine Zeitlang Europa überschwemmt, jedoch hat der bessere Sinn sich bald wieder für die Werke des Grabeisens und der Radiernadel erklärt.

Die Punctiermanier ist eine spätere Erfindung, und hatte ihren Vorläufer in der gehämmerten Manier (opus Mallei) der beiden Lutma. Ihr Charakter ist Zartheit und Niedlichkeit, aber vermag nie sich zur Kraft zu erheben, und verliert sich immer in ein Nebeln und Schwebeln. Unter Bartolozzi's und Rylands Händen ist sie geworden, was sie werden konnte, zumahl da die meisten Blätter dieser Künstler nach Gemählden der Angelika Kaufmann gearbeitet sind, welche ohngefähr denselben Charakter haben.

Die aqua tinta oder Tuschmanier gehört ebenfalls der neuern Zeit an. Sie eignet sich für die sanftere Landschaft, für Viehstücke und Architectur. Nur muß sie nicht versuchen, die wilde Größe Salvator Rosa's oder die stillere Größe Poussins nachkünsteln zu wollen. Auch die Luftperspective gelingt ihr selten. Das vorzüglichste in dieser Gattung haben Britten und Deutsche, unter diesen, die Prestel und Wilh. Kobel geliefert.

Schon früh hat man angefangen, die Kupferstiche zu koloriren, und später einen eignen Kunstzweig daraus gemacht. Die Landschaft mag sich dieser Erfindung mit Vortheil bedienen, und wenn bloß die Umrisse auf die Platte geäzt sind, alles übrige aber von kunstfertiger Hand mit dem Pinsel ausgeführt wird, wie in den Blättern von Aberli und Rieter, so mag ein solches Blatt immer neben einer Gouachezeichnung stehen. Das Koloriren hi-

ſtoriſcher Kupferſtiche, zumal wenn ſie ausgeführt ſind, wie man es mit den Blättern von Volpato und Morghen nach Raphael gethan hat, wird der Kenner immer für ein verunglücktes Beſtreben erklären müſſen.

Die Crayonmanier ahmt Handzeichnungen in Röthel und Kreide nach, und wo ſie ſich darauf beſchränkt, wird man ihr gern das Lob des Zweckmäßigen und gefälligen zugeſtehen.

Der Steindruck fängt ſeine Periode erſt an. Die in München erſchienenen Muſterblätter zeigen das Gelungeſte, was er bis izt in Nachahmung von Holzſchnitten, geäzten Blättern u. a. hervorgebracht hat. Bis jezt hat er mit allen Arten, wobei Grabſtichel und Radiernadel nicht wirken, die Armuth an Tönen gemein, aber es hat ſich auch noch kein Künſtler von Bedeutung daran verſucht, und es käme darauf an, welche Vortheile ein Müller oder Longhi daraus ziehen könnte.

Einige Künſtler haben auch verſucht, verſchiedene Arten zu miſchen, wie den Grabſtichel und die Punctiermanier, und wohl auch das Mezzotinto. Die Blätter verlieren nothwendig dadurch an Harmonie.

§. 140.

Im allgemeinen iſt noch zu bemerken, daß nicht nur ein jeder Gegenſtand, ſondern auch ein jeder Mahler eine verſchiedene Behandlung des

Kupferstechers erfordere. Der historische Styl ist auch hier sehr verschieden von dem landschaftlichen, und wenn Gerard Audran in jenem Meister war, so würde er vielleicht in der Landschaft gar nichts geleistet haben. Ein Künstler kann trefflich nach Raphael stechen, aber er würde, bei der nämlichen Verfahrungsweise, nur sehr mittelmäßige oder schlechte Blätter nach Rubens liefern. Wille's Fleiß ist angenehm in seinen Blättern nach niederländischen Meistern; er versuchte auch einen Stich nach einem, übrigens mittelmäßigen römischen Künstler, nach Battoni, und hier ist er tief unter sich selbst.

Das Porträt ist ausgeführter als die Figuren im historischen Bilde, und darum muß es auch in allen seinen Theilen mit größrer Sorgfalt behandelt werden. Die Radiernadel kann vortrefflich den alten Stamm und seine durchbrochene Rinde nachbilden, den üppigen Pflanzenwuchs, allein beim Fleische muß ihr der Grabstichel zu Hülfe kommen, und seidene Stoffe kann er allein täuschend darstellen.

§. 141.

Die Geschichte der Kupferstecherkunst hat mit der Mahlerei ziemlich gleichen Gang gehalten. Die ersten Holzschnitte und die ersten Blätter mit dem Grabstichel haben die dürftige Form und den naiven Ausdruck, der auch die Mahlereien der ersten Periode bezeichnet. Den Italienern verdankt der

Kupferstich die Festigkeit der Umrisse, den größern Styl, und angemessenen Ausdruck, den Niederländern die Farbe, den Franzosen die technische Vollendung. Unter den Stechern historischer Blätter stehen G. Audran, N. Dorigny und die Schüler des Rubens oben an. In der Landschaft sind die Niederländer unübertroffen, und selbst Woollet hat durch Verbindung der Radiernadel mit dem Grabstichel nie hervorgebracht, was Waterloo und andre einzig durch jene bewirkten. In der scherzenden Nachbildung des Wirklichen gehört der holländischen Schule ebenfalls der Preis. In späterer Zeit hat die Kupferstecherkunst zu sehr nach Glanz gestrebt, und das Auge durch Zierlichkeit zu gewinnen gesucht. Wir haben keine Künstler mehr, die mit ihrem Instrumente in schwarz und weiß zu mahlen verstünden, und wie hoch man auch die Blätter der gepriesensten Meister unsrer Zeit anschlagen mag, ihr Verdienst ist bloß ein untergeordnetes.

Sculptur.

§. 142.

Die Sculptur bildet aus harten oder weichen Massen, nicht wie die Mahlerei, bloß scheinbare, sondern fühlbare körperliche Gestalten nach einem idealischen Typus. Mit der Mahlerei hat sie gemein dieselben Gegenstände, mit Ausnahme der

Landschaft und der scherzhaften Darstellungen des wirklichen Lebens, auch ist sie, wie jene, auf einen einzigen Moment beschränkt.

§. 143.

Da die Sculptur keine Farbe hat, so kann sie bloß durch die höchste Reinheit ihrer Formen gefallen. Obgleich aber ihren Werken die Farbe des Lebens fehlt, und selbst das Auge, so ist sie doch eines stärkern Ausdrucks fähig durch ihre Annäherung an wirkliche Gestalten.

§. 144.

Die edelste Form für die Sculptur ist die menschliche, und der höchste Begriff die griechische Götterwelt. Hier ist der Moment nicht Handlung, sondern Ruhe, denn das göttliche Leben erscheint nur würdig, wo Raum und Zeit sich in seinem Anblicke verlieren.

§. 145.

Die Gestalten, welche die Sculptur bildet, erscheinen entweder frei im Raume, (theils als ganze Figuren, theils nur in Haupttheilen, wie in der Büste) oder angeheftet auf einer Fläche, wie im Hautrelief.

§. 146.

Die Figuren werden einzeln aufgestellt oder in Gruppen. Die Sculptur kann aber nicht, wie

die Mahlerei, verſchiedene Gruppen verbinden, ſie hat keinen Hintergrund, und muß alles auf dieſelbe Fläche bringen, weswegen ſie ſich immer nur auf kleine Gruppen einſchränken muß.

§. 147.

Wo es irgend dem Gegenſtande gemäß iſt, da wird der Künſtler das Nackte der Bekleidung vorziehen müſſen. Die Formen der menſchlichen Geſtalt ſtehen ungleich höher als die reizendſten Formen der Gewänder. Wo aber dieſe nicht zu entbehren ſind, da hängt die Wahl der Draperie nicht von der Neigung des Bildners, ſondern von dem gewählten Gegenſtande ab. Die naſſen Gewänder ſind allerdings unter gleichen Bedingungen vorzuziehen, aber ſie würden ſich ſchlecht für eine Pallas-Athene ſchicken, oder für eine Prieſterin. Dahingegen ſind alle fliegenden Gewänder überall zu vermeiden. Aus welchem materiellen Stoff der Künſtler auch bilden mag, nie wird er aus ſeiner Maſſe, wenn ſie in der Luft ſchwebt, den Begriff der Schwere vertilgen können.

§. 148.

Die Gewänder dürfen in den Falten und in dem ganzen Wurfe auf keinen vorhergegangenen Moment hindeuten.

§. 149.

Die Beiwerke dienen entweder zur Bedeutung oder zur bloßen Verzierung. Als bloße Stütze dürfen sie nie angewendet werden.

§. 150.

Die Thierwelt in Werken der Sculptur nachzubilden, wird immer mißlich seyn, oder das Thier müßte der menschlichen Figur nur beigeordnet werden, wie in den Statüen zu Pferde. Als bloße Verzierung oder mit einer symbolischen Bedeutung wird es immer gebraucht werden können. Nur die menschliche Gestalt darf nie als Verzierung erscheinen. Die Karyatiden z. B. erregen immer ein peinliches Gefühl in dem Beschauer freilich auch darum, weil sie zugleich zum Stützen dienen.

§. 151.

Das Relief nähert sich dadurch der Mahlerei in etwas, daß es einen flachen Grund hat, auf welchem es in erhobner oder vertiefter Arbeit eingeschnitten ist. Der Künstler kann nur eine oder mehrere Flächen wählen, und zusammengesezte Gruppen anbringen, aber da er nun Licht und Schatten erhält, so muß er die optischen Vorschriften bei der Ausarbeitung nie aus den Augen verlieren.

§. 152.

Der Bildner hängt immer mehr oder weniger von ſeinem Materiale ab. Bei dem Gießen z. B. kann ein Augenblick die Mühe von Jahren zerſtören. Einige Materialen ſind auch durchaus verwerflich, wie das Wachs, denn alle Wachsfiguren erregen ein ängſtliches Gefühl, theils durch die Aehnlichkeit mit wirklichen lebenden Weſen, theils durch die gelblichte Todtenfarbe, welche das Wachs früher oder ſpäter annimmt.

§. 153.

Cameen und Gemmen (hoch oder tiefgeſchnittene Steine) werden ſelten den Kenner ganz befriedigen, iene freilich noch eher als dieſe. Es iſt kaum möglich, daß in ſo kleiner Dimenſion und bei ſo ängſtlicher Vollendung etwas anders als Zierlichkeit erreicht werde.

§. 154.

Alle modernen Gegenſtände liegen außer dem Kreiſe der Sculptur. Dies haben auch die beſſern unter unſern Künſtlern gefühlt, und ihre Porträte in die Form der Antike gegoſſen. Auch mochte es vielen Leuten nicht wenig ſchmeicheln, mit einem Griechen- oder Römergeſicht auf die Enkelwelt zu kommen. Immer iſt es allerdings noch gerathener, das Moderne zu helleniſiren, als das Antike der

Zeit anzupaſſen, wenn anders dem Werke in einer ſolchen Verwandlung noch eine Bedeutung übrig bleibt. Nur daß nicht etwa das moderne Koſtüm das Datum der Apotheoſe ankündige, wie es mitunter geſchieht.

§. 155.

Das Färben der Statüen, das Einſetzen künſtlicher Augen oder gar das Bekleiden mit wirklichen Stoffen ſind Verirrungen, welche nicht ſelten zum Vorſchein kommen; vielleicht war ſchon das Zuſammenſetzen von Gold und Elfenbein bei den Griechen etwas Gewagtes, obgleich das Gold in den Beiwerken oder Verzierungen der Statüen von Marmor oder Gyps nicht ſo ungefällig für das Auge iſt.

§. 156.

Die Geſchichte der Sculptur hat unter allen Völkern, welche es darin bis zur Meiſterſchaft brachten, denſelben Gang gehalten. Bei den Aegyptern war alle Kunſt ſymboliſch, und ſie konnten ſich aus mancherlei Urſachen, nie zur Schönheit der Form erheben.

Die Hetrurier hatten nur den erſten Zeitraum der Kunſt, und wo auch ihre Vaſen von untadelicher Schönheit ſind, da kann man dies doch nicht von ihren Figuren ſagen.

Bei den Griechen hat die Sculptur alle Perioden regelmäßig durchlaufen. Ihr Kindesalter

beginnt mit den Hermen, und es deutet auf einen noch niedrigen Standpunkt der Cultur, wenn man die helleniſchen Völkerſchaften über das Kunſtvermögen des Dädalus erſtaunt ſieht, welcher zuerſt die Arme und Füße abgeſondert von dem Körper darzuſtellen unternahm.

Mit Dädalus bezeichnet Winkelmann den Anfang der erſten Periode des griechiſchen Kunſtſtyls, welchen er den ältern nennt, und der ſich durch eckigte Formen, kräftige aber uncorrecte Zeichnung und ſtarken Ausdruck characteriſirte. Aber alle Geſtalten waren noch geſchlechtlos. Die Statüen aus Thon wurden gewöhnlich roth angeſtrichen.

Die zweite Periode beginnt mit dem hohen Styl der Hellenen. Phidias iſt der Schöpfer deſſelben, und ihm verdankte die alte Kunſt den idealen Typus der Jupiter- und Minervengeſtalt. Schon die großen Dimenſionen in den Werken des Phidias und ſeiner Nachfolger ſchloſſen das Zierliche und Abgeglättete aus. Größe war ihr Beſtreben, und indem ſie eben deswegen mehr auf die Hauptformen Rückſicht nehmen mußten, vernachläßigten ſie die Nebentheile. Auch beſchränkten ſich die Künſtler dieſes Zeitraums auf kräftige Geſtalten, Polyklet wählte den Athletenkreis, und Myron die Thierwelt. Nach Winkelmann gehört die Gruppe der Niobe und eine Pallas, ehemals in der Villa Albani, in dieſe Periode.

Zum dritten oder zierlichen Styl bahnte Scopas den Uebergang in seinen Satyrn und Mänaden und in seinem Dionysos. Praxiteles fand das Ideal der gnidischen Venus, und an ihn schloß sich Lysippus an, dessen Neigung aber schon mehr auf Gegenstände seiner Zeit ging. Formen und Umrisse sind hier fliessend und wellenförmig, der Hauch der Anmuth schwebt über jeder Bewegung, und das Leiden selbst wird gemildert durch Würde, und muß sich im Laokoon tief in die Brust verschliessen. Auch die Kinderwelt konnte jezt in den Kreis der Kunst gezogen werden, und einige der schönsten Knabengestalten unter den noch vorhandenen Antiken kommen wahrscheinlich aus dieser Zeit.

Hier schließt der Cyclus der alten Kunstgeschichte, und das Reich der Nachahmer beginnt.

Die Römer hatten nie eine eigne Kunst, denn diese kann nie gedeihen unter einem erobernden Volke.

Die moderne Sculptur beginnt mit Donatello (geb. 1383), hat sich aber nie mit den Ueberresten der alten Kunst messen können. Michael Angelo ist unstreitig der erste unter den Modernen in Kühnheit und Kraft. Der größere Theil, wie Bandinelli, Pilon, Bernini, Algardi, Puget, und die meisten andern sind mehr oder weniger manierirt, und nur wenige nähern sich dem einfachen, schönen Styl der Griechen, wie unter den Lebenden Danneker und Ohmacht.

§. 157.

Bei dem Anblick der herrlichen Werke des Alterthums wird entweder der junge Künstler eingeschüchtert, und dadurch zum ängstlichen Nachahmer, oder er faßt im eiteln Wahn den Vorsatz, sich mit ihnen zu messen, und wohl gar ihre einfache Größe zu übertreffen, und dann entstehen übertriebene Reminiscenzen, wie in den Werken des gefeierten Canova. Auch scheint das Zeitalter überhaupt der Sculptur nicht mehr günstig, und sie sieht sich fast ganz auf das Porträt und den Sarkophag reducirt.

§. 158.

Zur Litteratur der Sculptur und zur Kunstgeschichte dienen vorzüglich:

Vasari, Leben der Mahler, erste Ausgabe 1550.

Pietro Santo Bartoli admiranda romanarum antiquitatum et veteris sculpturae vestigia. Mit Anmerkungen von Bellori.

— — Romanae magnitudinis Monumenta.

— — veteres arcus augustorum triumphis insignes.

— — colonna di Marco Aurelio.

— — colonna Trajana.

— — sepolcri antichi. — Nebst vielen andern.

Museum Capitolinum. Rom 1787.

Visconti il Museo Pio Clementino. Rom 1782.

Vernutii et Amadutii Monumenta vetera.

Galleria Giustiniana. Rom 1631.

Tetii aedes Barberinae. Ib. 1747.

Gorii Museum Florentinum. Florenz 1731.

Ejusd. Museum Etruscum. Ib. 1737.

Caylus, antiquités égyptiennes, étrusques, grecs etc. Paris 1752.

Winckelmann Monumenti antichi inediti. Rom 1767.

— — Kunstgeschichte. Neue Ausgabe von Meyer, Dresden 1809.

Alterthümer von Herculanum, nebst dem Prodromus von Bayardi. Neapel 1752 und flg.

Odeschalchi gemme, marme, bronzi etc. Rom 1749.

Richardson aedes Pembrochianae. Lond. 1774.

Marmora Oxoniensia. Oxford 1736.

A collection of etruscian, greck and roman Antiquities, Neapel 1766.

Gorlaei Dactyliotheca. Lips. 1695.

Winckelmann description des pièrres gravées. Florenz 1760.

Lipperts Dactyliothek, mit einem Verzeichniß von Christ und Heyne. Lpz. 1755.

Schlichtegroll, Auswahl vorzüglicher Gemmen aus der Stoschischen Sammlung. Nürnb. 1797.

De la Chaud et le Blond description des principales pièrres gravées du cabinet de Mr. le Duc d'Orleans. Paris 1780.

Eckhel choix des pièrres gravées. Wien 1788.

Piranesi et Piroli, Musée Napoléon, à Paris 1807.

— — ejusd. antiquités de Pompeje, à Paris 1809.

Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste. Gött. 1798 und flg.

Böttiger Andeutungen zu Vorlesungen über die Archäologie. Dresden 1806.

Manche treffliche Abhandlungen in den Abhandlungen der Pariser Academie des inscriptions, in Heyne's antiquarischen Aufsätzen, in Lessings Schriften, u. a. m.

Eine vollständige Iconologie haben wir von Visconti zu erwarten.

Schöne Baukunst.

§. 159.

Gewöhnlich zählt man die Baukunst unter die bloß verschönernden Künste. Aber wie die Gartenkunst aus ihrer alten Usurpation hinausgewiesen

werden muß, eben so fordert die Gerechtigkeit, der Architektur ihr entrissenes Recht zu vindiciren. Der Architect ist da Selbstschöpfer, wo seine Formen nicht durch ein äußeres Bedürfniß bestimmt werden, wie in der sogenannten bürgerlichen Baukunst. Er bildet das Unorganische zu einem Bedeutungsvollen, und wenn der Landschafter die Natur als ein Menschliches gestaltet, so legt der Baukünstler in die todte Masse ebenfalls einen ästhetischen Charakter, und erregt Gefühle des Erhabenen, oder des Schönen und Anmuthigen.

§. 160.

Die Werke der Architectur können nur da als Producte der schönen Kunst gelten, wo sie ihrer selbst wegen vorhanden sind, und keinem fremden Zwecke dienen. Der Palast und das Gartenhaus, und überhaupt alle Gebäude, die nur dem täglichen Leben zur Scene dienen, müssen daher billig aus jener Reihe ausgeschlossen werden, denn das Schöne ist an ihnen als ein zufälliges, als bloße Verzierung, aber der griechische Tempel und der gothische Dom, die Säulenlaube und der Obelisk haben ihre Bedeutung in sich selbst, ihre Form ist nicht abhängig von irgend einem sinnlichen Bedürfnisse, sie konnte nur hervorgehen aus der productiven Kraft des genialen Künstlers, und in dieser Form selbst spricht uns eine höhere Kraft an, oder ein zarteres Gefühl.

§. 161.

Die Wirkung der Architectur ist lyrisch. Sie hebt des Gemüth zu einem Unendlichen oder erregt es zu heitern Empfindungen im zierlichen Säulengang, oder zur elegischen Schwermuth im trauernden Sarkophage.

§. 162.

Es gibt zwei Arten von Baukunst, die alte, welche sich überall der Sculptur nähert, und ihrer auch nicht entrathen kann, und die sogenannte gothische. In jener ist die Eleganz vorherrschend, in dieser die Stärke. Der alten Baukunst ist die Säule wesentlich, und in ihrer reinen, schlanken, freiaufstrebenden Form, in ihren schönen Verhältnissen liegt hauptsächlich der Reiz der griechischen und römischen Architectur. Die gothische, oder besser, deutsche Baukunst, verschmäht überall das Anmuthige, und gefällt sich in großen, kühnen Massen, in der Wölbung eines unendlichen Raums, die das Gemüth über sich selbst hebt. Jene hat den Character der Mythe, diese deutet durch ihr Helldunkel und ihre fremden Verzierungen auf ein Mystisches hin. Dort war der einzelne Baum das Vorbild, hier der ganze Hain mit seinen verschränkten Zweigen und heiligen Schatten.

§. 163.

Die Verzierung ist der Architectur nicht wesentlich, wie so viele fälschlich geglaubt haben, aber

characteristisch verschieden ist sie in der alten und neuen Kunst. Dem Griechen war sie Bild der Natur, wie die Akanthusblätter am Knauf der korinthischen Säule; dem Deutschen im Mittelalter ist sie Hieroglyphensprache, weswegen die Werke dieser Zeit auch die Phantasie tiefer aufregen.

§. 164.

In der wesentlichen Verschiedenheit der beiden Hauptarten der Architectur liegt auch der Grund, warum sie nicht gemischt werden können. Mag auch einiges bloß klimatisch seyn, immer wird die alte Baukunst den Beschauer mehr in das Leben hinausziehen, die deutsche mehr aus dem Leben in sich selbst zurück.

§. 165.

Hauptschriften über die Baukunst sind:

M. Vitruvius Pollio, de architectura, Ausgabe von Schneider, in 4 Bänden, Lpz. 1808. Deutsch von A. Rode, 1800.

Palladio, A. dell' architettura. Venet. 1570.

Baroccio da Vignola J. manuale d'architettura. Neueste Ausgabe, Rom 1780. Deutsch, Nürnb. 1781.

Scamozzi, V. idea dell' architettura universale. Piac. 1637. Deutsch, Nürnb. 1678.

Piranesi, G. B. opere varie di architettura. Rom 1743.

Weinling, Ch. T. Briefe über Rom. Dresden 1784.

Winkelmann, J. Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Lpz. 1762.

Stieglitz, Ch. L. Versuch über den Geschmack in der Baukunst. Lpz. 1788.

— — dessen Geschichte der Baukunst. Leipz. 1788.

— — dessen Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer. Weimar 1801.

Racknitz, J. F. v. Geschichte und Darstellung des Geschmackes der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf Baukunst, Lpz. 1796.

Hirt, C. G. Anfangsgründe der schönen Baukunst. Berlin 1804.

— — dessen Baukunst nach den Grundsätzen der Alten. Berlin 1809.

Noch verdienen hierüber nachgelesen zu werden:

Blätter deutscher Art und Kunst, Hamb. 1773.

Weinbrenner, über die Säulenordnung, in dem Morgenblatt, Jahrg. 1808.

II.

Künste der Zeit, oder tonische Künste.

§. 166.

Die Künste, welche an die Zeitbedingung gebunden sind, haben das Successive zum Gegenstande ihrer Darstellung. Das Medium sind Töne, articulirte oder unarticulirte, jene für Poesie und Wohlredenheit, diese für Musik.

§. 167.

Die Wortsprache reicht unendlich weiter als die Linien- und Farbensprache, und obgleich der Dichter seinen Gebilden nicht die Bestimmtheit und Anschaulichkeit zu geben vermag, wie der Mahler und Bildhauer, weswegen es auch keine mahlerische Poesie gibt, so sieht er sich doch auch nicht auf einen einzigen Moment eingeschränkt, wie jene, er kann kräftiger auf die Phantasie wirken, und das Gefühl tiefer erregen, denn nichts spricht das Gemüth mächtiger an, als der lebendige Hauch, der unsichtbar um den todten Buchstaben schwebt, und ihn mit geistiger Kraft durchdringt.

§. 168.

Poeſie iſt die Kunſt ſchöner Bildungen durch Sprache; der Dichter ſtellt aber ein höheres Seyn außer ſich dar, oder die ſchönern Momente ſeines eignen, innern Seyns, daher alle Poeſie objectiv iſt oder ſubjectiv.

§. 169.

Wo der Dichter den Stoff aus ſich ſelbſt nimmt, da ſind es entweder edlere Gefühle, welche er durch die Kunſt der Darſtellung zu Objecten der Einbildungskraft macht, oder es ſind Ideen, Begriffe, denen er ein ſchönes, ſinnliches Leben mittheilt. Jenes gibt die lyriſche, dieſes die didactiſche Poeſie.

§. 170.

Wo der Dichter objectiv bildet, da muß er ein höheres Leben außer ſich finden, oder er ergreift die Wirklichkeit, inwiefern ſie als Gegenſatz mit jenem höheren Seyn erſcheint. Sein Gegenſtand iſt hier immer der Menſch mit ſeinem Wirken und Leiden; der Dichter ſtellt aber das Menſchenleben dar vor der Entzweiung mit der Natur, unverfälſcht durch die Zeit in der Idylle, oder den Kampf des einzelnen Menſchen mit ſich ſelbſt und mit fremden Kräften, in der Ballade, im Drama, im Roman und in der Erzählung, oder den Kampf ganzer Völker, wobei die Handlung der

Idee untergeordnet ist, im Epos. Hieraus ergeben sich die verschiedenen Dichtarten, deren sich jede auf ihren Keim zurückbringen läßt im Epigramm.

§. 171.

Der Dichter kann die Natur nur als Beiwerk brauchen, denn das Vermögen zu mahlen liegt außer seinen Hilfsmitteln, darum gibt es keine mahlerische Poesie.

§. 172.

Alle Dichtarten haben ein gemeinschaftliches Lebensprincip, in allen ist das Bestreben des schaffenden Geistes sichtbar, das höhere im Leben aufzufassen, oder das Leben selbst zu seiner ursprünglichen, reinen Quelle zurück zu leiten. Ueberall sind Stoff und Form wesentlich Eins, oder sie ringen nach dieser Einheit. Auch stehen sie sämtlich unter einerlei technischen Gesetzen.

§. 173.

Der Rhythmus ist wesentliche Bedingung der Poesie, das Princip ihrer Bewegung. Die Wirkung desselben beschränkt sich nicht auf das Gehör, sie theilt sich auch dem Gefühle mit, sein Wesen ist musikalisch, und alle Musik ergreift das Gemüth, und erregt den Sturm der Leidenschaften, oder beschwichtigt ihn.

§. 174.

Die Bedingung des Rhythmus ist das Metrum, dem die Neuern den Reim substituirten. Die alten Sprachen hatten Quantitäten. Wir haben nur den Accent, und je strenger die modernen Sprachen das Gesetz desselben befolgen müssen, desto prosaischer sind sie.

§. 175.

Der Reim hat durchaus den Character der neuern Zeit. Er ist spielend, oder, wo er ein höheres Bestreben zeigt, wird er gebieterisch, und will der Aufmerksamkeit zum Wegweiser dienen. Bisweilen nimmt er aber auch einen kindlichen Character an, und paßt darum trefflich für das Lied, für die tändelnde erotische Poesie, für die didactische und romantische Gattung.

§. 176.

Unter den modernen Sprachen ist es einzig die deutsche, welche, durch ihre unendliche Bildsamkeit, sich der griechischen und römischen einigermaaßen nähern und ihre Formen, so wie ihre Harmonie und Melodie sich bis auf einen gewissen Grad aneignen kann. Darum konnte es auch nur unsern Dichtern gelingen, die alten Versarten unter uns zu nationalisiren, und den Reim wegzuwerfen, wo er dem Ausdrucke und der ganzen Form nachthei-

lig wäre, wie im heroiſchen Epos und in der Tragödie.

§. 177.

Unter den vielen Schriften über Poeſie verdienen hauptſächlich bemerkt zu werden:

Leſſing Laokoon. Berlin 1766.

Klopſtock Fragmente über Sprache und Dichtkunſt. Hamb. 1779.

Engel Anfangsgründe einer Theorie der Dichtarten. 1r. Thl. Berlin 1783.

Herder über die Wirkungen der Dichtkunſt auf die Sitten der Völker, in den Abhandlungen der baier. Akademie.

— — vom Geiſt der ebräiſchen Poeſie. Deſſau 1782.

— — mehrere Aufſätze in der Adraſtea, in ſeinen Fragmenten über neuere Literatur, und in ſeinen geſammelten Schriften.

Einzelne Aufſätze im Athenäum, Voßens Beurtheilung der Bürgerſchen Sonette in der Jenaer Lit. Zeitung 1809; in dem neuen Lit. Anzeiger, im deutſchen Merkur, und in andern periodiſchen Blättern.

§. 178.

In der Lyrik ſpricht der Dichter ſich ſelbſt aus, er ſtellt ſein eignes Gemüth dar, ſein erreg-

tes Gefühl in Beziehung auf einen Gegenstand außer ihm. Aber die Begrenzung seiner Individualität verschwindet durch das reinmenschliche jenes Gegenstandes, und durch die Art und Weise, wie er von demselben afficirt wird. Wo das Object nicht der gesammten Menschheit angehörte, oder wo das Verhältniß desselben zu dem Dichter den Bedingungen der Sinnlichkeit unterläge, da würde sein Werk auch nie als Kunstproduct gelten können, wie dies mit allen Gelegenheitsgedichten mehr oder weniger der Fall ist.

§. 179.

Der Gegenstand, welcher das Gemüth des Dichters rührt, ist entweder ein übersinnlicher, oder er gehört der höheren Menschheit an, oder es ist eine freundliche Erscheinung des wirklichen Lebens, oder ein Sehnen nach Veränderung. Daher viererlei Arten der lyrischen Poesie:

1. Der Hymnus.
2. Die Ode.
3. Das Lied.
4. Die Elegie.

§. 180.

Der Hymnus ist religiös, sein Gegenstand die Gottheit selbst oder ein Bild derselben, z. B. die Natur. Er fordert daher den höchsten lyrischen

Schwung, es ist ein Versinken des Endlichen in's Unendliche.

§. 181.

Der Hymnus der Alten war mehr episch, der Hymnus der Neuern ist durchaus lyrisch, wie es der verschiedene Character der Mythe und des Christianismus nothwendig macht. In der folgenden Hymne von Fr. L. Gr. zu Stolberg hat die erste Hälfte den Character der griechischen, die zweite den der modernen Hymne:

Sonne, dir jauchzet, bei deinem Erwachen, der Erdkreis entgegen,
Dir das Wogengeräusch des erdumgürtenden Meeres!
Fliehend rollet der Wagen der Nacht, in nichtige Wolken
Eingehüllt, und schwindet hinab in die schauernde Tiefe.
Segnend strahlst du herauf, und bräutlich kränzet die Erde
Dir die flammenden Schläfe mit thauendem Purpurgewölke.
Alles freuet sich dein! in schimmernde Feiergewande
Kleidest du den Himmel, die Erd' und die Fluthen des Meeres!

Siehe, du leitest am rosigen Gängelbande den jungen
Freundlichen Tag; er hüllt sich in deine Saffrangewande;

Aber, wie wachsen so schnell die Kräfte des himmlischen Jünglings!
Feuriger blickt er, er greift nach deinem strahlenden Köcher,
Und schon schnellt er vom goldenen Boden flammende Pfeile!
Zürne, Himmlischer, nicht! und soll dein Bogen ertönen,
O, so richte dein furchtbar Geschoß auf des Oceans Fluthen,
Auf der schneeichten Alpen herunter schmelzende Gipfel,
Und auf sandige Wüsten, die Löwen und Tiger durchirren!
Zürne, Himmlischer nicht! Dir flehen der Vögel Gesänge;
Dir der säuselnde Wald, und dir die duftende Blume.
Wolleſt nicht des wehenden Zephyrs Flügel versengen!
Wolleſt nicht austrinken das Labsal kühlender Quellen!
Wolleſt vom zarten Gräschen den krümmenden Tropfen nicht nehmen!

Sonne, lächle der Erd', und geuß aus strahlender Urne
Leben auf die Natur! Du haſt die Fülle des Lebens!
Schöpfeſt, näher dem Himmel, aus himmlischen Quellen, und dürſteſt
Selber nimmer! Als Gott, mit seiner Allmacht umgürtet,
Wie mit gürtendem Schlauch ein Sämann, Sonnen dahinwarf,

Millionen auf einmal, jede mit Erden bekränzet,
Rief er, Sonnen, euch zu: verbreitet Leben und Wärme
Auf die dürftigen Erden! Erbarmt euch der Dürstenden, daß ich
Mich am großen Abend des Himmels euer erbarme!
Also rief er. Gedenke du deß, o Strahlende! Früher
Oder später kommt der große Abend des Himmels,
Da ihr alle, zahlloses Heer von mächtigen Sonnen,
Werdet, wie Mücken am Sommerabend in Teiche sich stürzen,
Mit erbleichenden Strahlen herunterfallen vom Himmel!
Euer harren Gottes Gerichte! Gottes Erbarmung!
Wähne nicht zu vergehn! Der große Geber des Lebens
Wird gefallne Mücken, gefallne Sonnen, in neues
Leben rufen. Wie du auf schwärmende Mücken herabschauft,
Schaut er ewig herab auf alle kreisende Himmel!

§. 182.

Der ebräische Hymnus nähert sich mehr dem dramatischen, wie aus folgenden Stellen des 104. Psalms erhellt:

Er, der den Himmel mit Gewölken deckt,
Der Erde Regen gibt,
Auf Bergen sprossen macht das zarte Gras,
Den Thieren Speise reicht,
Den jungen Raben, wenn sie schrei'n.

Nicht an dem ſtarken Roß iſt ſeine Luſt,
Nicht an dem ſchnellen Läufer ſeine Zier,
Jehovah liebet den, der ihn verehrt,
Und ſeiner Güte traut.

Er ſpricht zur Erde aus ſein Wort,
Schnell läuft das Wort,
Da fällt wie Wolle der Schnee,
Er ſtreut wie Aſche den Reif,
In großen Schloſſen wirft er Eis herab,
Und wer kann ſtehn vor ſeinem Froſt?

Er ſpricht ſein Wort aus, und da ſchmelzen ſie,
Sein Athem haucht, die Waſſer rinnen wieder.

Wie verſchieden iſt der homeriſche Geſang auf die Ceres. Er iſt ein in ſich geſchloſſenes kleines Epos, und nur beim Schluß tritt die Subjectivität des Dichters hervor in der kindlich frommen Geſinnung ſeiner Zeit, dahingegen verlieren ſich alle Klopſtock'ſche Hymnen in einen elegiſchen Ton.

§. 183.

Das geiſtliche Lied gehört nicht unter den Begriff des Liedes, es iſt eigentlicher Hymnus, und ſollte auch immer den Ton und Aufſchwung deſſelben haben.

§. 184.

Der Bacchiſche Hymnus hieß den Alten Dithyrambe; hier ging das höchſte ſinnliche Leben in religiöſe Bedeutung über, die Phantaſie erhob ſich

zu Visionen, und der wilde Taumel wurde zur prophetischen Begeisterung. Als Beispiel stehe hier ein Dithyrambus vom Mahler Müller.

Mich senget dürrer Durst, füll Knabe
Den goldnen Becher hier;
Ha, lieblich theilst du, Evan, deine Gabe,
Wie bist du Freudenvater mir!

Füll wieder, Wonnequell, Geschenke
Der Götter, süßer Wein!
Ein jeder Tropfen, seeliges Getränke,
Von dir schließt einen Himmel ein.

Wo irr ich, Evan! in Corycens Grotte
Umtanzen die Bacchiden mich:
Begeistert, heilig tauml' ich voll vom Gotte,
Die schönste Sonne hüpft um mich,

Hüpft fröhlich auf, es fliehen meine Sinnen,
Und meine Seele schwimmt in Glanz,
Ha, wie die Gluten mein Gebein durchrinnen,
Ich seh, ich seh dich Vater ganz,

Wie kindisch du im lichten Mayentraume
Einst unter goldnem Nymphenchor
Gebunden lagst von Reben an dem Baume,
Und schnell die Traube wuchs hervor.

Und Nissa ließ in goldne Schalen träufeln
Der Freudeschwangern Beere Saft,
Und staunt dich an, und kann nicht länger zweifeln,
Du seyst ein Gott an Kraft.

Geheiligt durch den Wein, der Aug' und Lippen
Bald angeflammt, sieht sie nun den Silen,
Zehntausend Thyrsusträger hoch auf Wolkenklippen
Die Götter um dich stehn.

Prophetisch dann, mit hingestorbnen Blicken,
Und seelenvollem Haar,
Heult sie herab mit heiligem Entzücken,
Ein Gott ist er, den Semele gebahr.

An Dircens Quell, gehüllt in Blitze, zeugte
Kronion mit der Schlangentochter ihn,
Da kam der Pardel und der Löw nnd neigte
Sich freundlich zu dem Knaben hin.

Und im Olympus feierten die Götter
Im Reihentanz den goldnen Tag,
Neunmahl umleuchtet Zeus im Donnerwetter
Den Erdball, der im trunknen Schlummer lag.

Dem Jubel neigt die Erde ihre Ohren,
Und Sonne, Meer und Himmel singt
Vom stolzen Knaben, welcher kaum gebohren
Schon unter Rebenlauben springt.

Froh hörens die Gestirne, die da glänzen
Im Himmelmeer; da dreht
In mystisch heilig labyrintschen Tänzen
Sich jeder taumelnde Planet.

Da taumeln Wälder, finstre Grotten hüpfen,
Heil dir! heut küsset dich die Lust,
O Welt, das erstemahl, verjünget mußt du hüpfen,
Der Freudenschöpfer ruht an deiner Brust.

Und heilige Gebirge jauchzen, springen,
Vom Hymnus, Heil dir, Tag
Des Taumels! Hundertzüngig singen
Heil dir! die Thäler nach.

§. 185.

Für den epischen Hymnus eignet sich der Hexameter, die Dithyrambe muß sich, ihrem Character nach, in einem freiern Rhythmus bewegen, und der christliche Gesang kann wohl schwerlich des Reims entbehren.

Von den Griechen sind noch Hymnen unter dem Namen des Orpheus und Homer, mehrere von den Pindarischen und einige vom Kallimachus auf uns gekommen.

Von den horazischen Gedichten können sein carmen saeculare und einige Gesänge auf den Bacchus dahin gerechnet werden.

Die Hymnen des Prudentius und einige spätern Kirchengesänge haben meist eine dunkele, mystische Farbe, und einen feierlichen Klang, wodurch sie, in Verbindung mit Musik, das ganze Gemüth ergreifen.

Regner Lodbrocks Todesgesang, das prophetische Lied der Walkyren, (beide in Gräters nordischen Blumen übersezt) und einige altdeutsche Lobgedichte gehören gleichfalls dieser Gattung an.

Unter den Neuen bemerken wir: Grays Bardengesänge, Thomsons Hymnus am Ende seiner Jahrszeiten, Willamovs Dithyramben, einige Gesänge von Denis und Kretschmann, mehrere Hymnen von Klopstock und Voß, einige kühne lyrische Dichtungen von Mahler Müller, und zwei Hymnen an die Erde und an die Sonne von Fr. L. Gr. zu Stolberg.

§. 186.

Die Ode hat das höhere Menschliche zu ihrem Gegenstande: Vaterland und Freiheit, Tugend und Entartung, große Thaten und Brandmahle der Menschheit, wie sie auf das Gefühl des Dichters wirken, und seine Phantasie erregen. Sie ist rein lyrisch oder didactisch, je nach der Beschaffenheit des Gegenstandes und nach dem Standpunkte, aus welchem der Dichter ihn auffaßt. Ihr Flug ist kühn und rasch, aber nur dem blinden Auge regellos, welches die schwindelnde Bahn der Begeisterung nicht zu verfolgen vermag. Die sogenannten lyrischen Sprünge sind nichts weniger als disjecti membra poetae.

§. 187.

Die rein lyrische Ode nähert sich dadurch dem Hymnus, daß der Dichter mehr bei seinem Gegenstande verweilt, als seine durch ihn erregten Ge-

fühle ausdrückt, daß ihn die Phantaſie mehr beherrſcht und ihn fortreißt, weswegen dieſe Ode ſich gleichſam zur Viſion erhebt, wie aus folgendem Beiſpiele erhellt:

Auf ein Geſchütz, welches den Dichter beinahe getödtet hätte.

O du, dem glühend Eiſen, donnernd Feuer
Aus offnem Aetnaſchlunde flammt,
Die frommen Dichter zu zerſchmettern, Ungeheuer,
Das aus der Hölle ſtammt!

Wer, zur Verheerung blühender Geſchlechter,
Dich an das Sonnenlicht gebracht,
Hat ohne Reue ſeine Mutter, ſeine Töchter
Frohlockend umgebracht.

Ganz nahe war ich ſchon dem Styx, ganz nahe
Dem giftgeſchwollnen Cerberus;
Ich hörte ſchon das Rad Ixions raſſeln, ſahe
Die Brut des Danaus,

Verdammt zum Spott bei bodenloſen Fäſſern;
Und Minos Antlitz, und das Feld
Elyſiens; den großen Ahnherrn eines größern
Urenkels, und ſein Zelt

Voll tapfrer Brennen ſah ich: ihre Lieder,
Ihr Feſt bei jedem Freudenmahl
Iſt er, der wider ſechs Monarchen ficht, und wider
Satrapen ohne Zahl.

Schon sang' ich seine jüngste That: wie brausend
Ein Meer von Feinden ihn umfing,
Er aber seinen Weg hindurch auf zehentausend
Zertretnen Schädeln ging.

Alcäus würde jezt mein Lied beneiden;
Schon säh' ich Cäsarn lauschend nahn,
Mit ihm den weisen Antonin, und den von beiden
Gefeyrten Julian.

Allein Merkur stand neben mir, und wandte
Durch seinen wunderbaren Stab
Den Ball, der mich ins Reich der Nacht zu schleudern brannte,
Von meinen Schläfen ab.

Denn ich soll noch die Laute stärker schlagen,
Wann er durch Weihrauchwolken zeucht,
Die Kriegesfurie gefesselt an dem Wagen
Des Ueberwinders keucht;

Wann er, auf einem Throne von Tropäen,
Rund um sich her der Künste Kranz,
Und wir, im Musentempel, seine Siege sehen,
Versteckt in Spiel und Tanz;

Wann er, ein Gott Osir! durch unsre Fluren
Im seligsten Triumphe fährt,
Indeß der Ueberfluß auf jede seiner Spuren
Ein ganzes Füllhorn leert.

Ramler.

§. 188.

Die didactiſche Ode iſt nicht Lehrgedicht. Der Dichter ſteht keineswegs auf dem Standpunkt der Reflexion: er zeigt in Bildern auf das Höhere im Menſchen hin, wie Schiller in der Klage der Ceres, oder ſpricht im tiefer erregten Gefühl Flammenworte aus, wenn die Entartung der Zeit ihn ſchmerzlich anregt, wie Horaz ſo oft gegen die Römer thut. Oft berührt er bloß im Vorüberflug eine moraliſche Seite ſeines Gegenſtandes, ohne dabei zu verweilen, denn jede Erſcheinung in der Natur und im Leben hat für ihn edlere Beziehungen. Von der lezten Art iſt folgende Ode:

Der Zürchersee.

Schön iſt, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verſtreut, ſchöner ein froh Geſicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch Einmal denkt.

Von des ſchimmernden Sees Traubengeſtaden her,
Oder, floheſt du ſchon wieder zum Himmel auf,
Komm in rötheudem Strahle
Auf dem Flügel der Abendluft,

Komm, und lehre mein Lied jugendlich heiter seyn,
Süße Freude, wie du! gleich dem beseelteren
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich.

Schon lag hinter uns weit Uto, an dessen Fuß
Zürch in ruhigem Thal freie Bewohner nährt;
Schon war manches Gebirge
Voll von Reben vorbeigeflohn.

Jezt entwölkte sich fern silberner Alpen Höh,
Und der Jünglinge Herz schlug schon empfindender,
Schon verrieth es beredter
Sich der schönen Begleiterin.

„Hallers Doris," die sang, selber des Liedes werth,
Hirzels Daphne, der Kleist innig wie Gleimen liebt,
Und wir Jünglinge sangen,
Und empfanden, wie Hagedorn.

Jetzo nahm uns die Au in die beschattenden
Kühlen Arme des Walds, welcher die Insel krönt;
Da, da kameſt du, Freude!
Volles Maßes auf uns herab!

Göttin Freude, du selbst! dich, wir empfanden dich!
Ja, du wareſt es selbst, Schwester der Menschlichkeit,
Deiner Unschuld Gespielin,
Die sich über uns ganz ergoß!

Süß iſt, fröhlicher Lenz, deiner Begeiſtrung Hauch,
Wenn die Flur dich gebiert, wenn ſich dein Odem ſanft
In der Jünglinge Herzen,
Und in die Herzen der Mädchen gießt.

Ach du machſt das Gefühl lebend, es ſteigt durch dich
Jede blühende Bruſt ſchöner, und bebender,
Lauter redet der Liebe
Nun entzaubter Mund durch dich!

Lieblich winket der Wein, wenn er Empfindungen,
Beßre ſanftere Luſt, wenn er Gedanken winkt,
Im ſokratiſchen Becher
Von der thauenden Roſ' umkränzt;

Wenn er dringt bis ins Herz, und zu Entſchlieſſungen,
Die der Säufer verkennt, jeden Gedanken weckt,
Wenn er lehret verachten,
Was nicht würdig des Weiſen iſt.

Reizvoll klinget des Ruhms lockender Silberton
In das ſchlagende Herz, und die Unſterblichkeit
Iſt ein großer Gedanke,
Iſt des Schweißes der Edlen werth!

Durch der Lieder Gewalt, bei der Urenkelin
Sohn und Tochter noch ſeyn; mit der Entzückung Ton
Oft beim Namen genennet,
Oft gerufen vom Grabe her,

Dann ihr sanfteres Herz bilden, und, Liebe, dich,
Fromme Tugend, dich auch gießen ins sanfte Herz,
Ist, beim Himmel! nicht wenig!
Ist des Schweißes der Edlen werth!

Aber süßer ist noch, schöner und reizender,
In dem Arme des Freunds wissen ein Freund zu seyn!
So das Leben genieſſen,
Nicht unwürdig der Ewigkeit!

Treuer Zärtlichkeit voll, in den Umschattungen,
In den Lüften des Walds, und mit gesenktem Blick
Auf die silberne Welle,
That ich schweigend den frommen Wunsch:

Wäret ihr auch bei uns, die ihr mich ferne liebt,
In des Vaterlands Schooß einsam von mir verstreut,
Die in seligen Stunden
Meine suchende Seele fand;

O so bauten wir hier Hütten der Freundschaft uns!
Ewig wohnten wir hier, ewig! Der Schattenwald
Wandelt' uns sich in Tempe,
Jenes Thal in Elysium!

Klopstock.

§. 189.

Die Ode kann auch, wie das Lied und die Elegie, einen dramatischen Charakter erhalten, wenn sie aus einer bestimmten dramatischen Situation hervorgeht, oder, wie Schillers Lied von der Glocke, an eine Handlung angeknüpft wird, wobei aber die Handlung durchaus das Interesse nicht auf sich ziehen, und bloß angedeutet werden darf. Von der ersten Art ist Goethe's

Prometheus.

Bedecke deinen Himmel, Zevs,
Mit Wolkendunst,
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn;
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Gluth
Du mich beneidest.

Ich kenne nichts ärmers
Unter der Sonn' als euch, Götter!
Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern
Und Gebetshauch
Eure Majestät,

Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Thoren.

Da ich ein Kind war,
Nicht wußte wo aus noch ein,
Kehrt' ich mein verirrtes Auge
Zur Sonne, als wenn drüber wär'
Ein Ohr zu hören meine Klage,
Ein Herz wie mein's,
Sich des Bedrängten zu erbarmen.

Wer half mir
Wider der Titanen Uebermuth?
Wer rettete vom Tode mich
Von Sklaverey?
Hast du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?
Und glühtest jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden da droben?

Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Hast du die Thränen gestillet
Je des Geängsteten?
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit
Und das ewige Schicksal,
Meine Herrn und deine?

Wähntest du etwa,
Ich sollte das Leben hassen,

In Wüsten fliehen,
Weil nicht alle
Blüthenträume reiften?

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sey,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!

§. 190.

Die Ode kann auch einen scherzenden Ton annehmen in der Parodie oder sonst, als Erguß der Spottlaune, wie es Horaz bisweilen gethan, und Voß in der Ode an Goeking. Streng genommen gehören aber solche Gedichte, ihrer lyrischen Form ungeachtet, ins Gebiet der Satyre.

§. 191.

Die moderne Ode neigt sich überall mehr zum didactischen und selbst zum Ton der Elegie. Das Leben drängt sich immer als schneidender Gegensatz zwischen die Erscheinungen der Dichterwelt, und dadurch entsteht im Busen des Sängers ein Gefühl von Wehmuth, und die Bildung der Zeit führt uns immer wieder zu der Reflexion zurück.

§. 193.

Die rhythmiſchen Formen für die Ode entlehnt der Dichter entweder von den Alten, oder er bedient ſich des Reims. Die gewöhnlichern der antiken Formen ſind:

1. Das Sapphiſche Metrum. Sein Charakter iſt elegiſche Schwermuth, ſchmachtendes Hingeben.

2. Die choriambiſche Strophe. Sie hat eine raſche, feurige Bewegung, etwas keckes und trotziges, ſchmiegt ſich aber auch dem Ausdruck ſanfterer Gefühle.

3. Die alcäiſche Strophe. In ihr ruht vielleicht der höchſte Wohllaut: ihr Gang iſt gehalten, und ihr Ton hat etwas etwas erhebendes.

4. Der ioniſche Vers, gewöhnlich unſtrophiſch gebraucht. Sein hüpfender Gang iſt voll Anmuth und Muſik.

5. Der asclepiadeiſche Vers. Er iſt mahlend, wird aber am füglichſten in Abwechslung mit einem andern, z. B. dem glykoniſchen gebraucht.

6. Der Jambus und der Trochäus werden gewöhnlich gereimt. Jener hat mehr ſchmelzendes, dieſer mehr Ernſt und Kraft.

§. 194.

Von den Oden der Griechen sind uns nur wenige Ueberreste geblieben, auf welche sich kein allgemeines Urtheil gründen läßt.

Die römische Ode hatte mehr den Character der neuern Zeit. Horaz ist fast immer didactisch, und neigt sich bisweilen sogar zum Elegischen.

Unter den neuern lateinischen Dichtern haben sich Balde, Sarbievius, Flaminius, Lotichius und Johannes Secundus dem Ton der Römer am meisten genähert.

Die Italiener nennen ihren Chiabrera, Testi, Redi, Gigli, Frugoni u. a. m. Sie sind aber überall nur Nachahmer der Alten, oder spielend und witzig.

Unter den Britten sind Oldham und Waller nur historisch merkwürdig. Aber Akenside, Gray, West beweisen höheres Talent. Die meisten brittischen Odendichter haben sich in den Gegenständen der Zeit verloren.

Die französischen Lyriker haben sich nicht über die Linie der Didactik erhoben. Nur Chenier, Lebrun und wenige andre versuchten einen etwas kühnern Flug.

Untern den frühern Deutschen, Wekherlin, Opitz, Flemming, Tscherning, Andreas

Gryph u. a. darf man bloß einzelne Ideen und Bilder ſuchen. Haller iſt kräftig, aber unpoetiſch und unmuſicaliſch. Uz, Ramler, Klopſtock, Voß, Fr. L. Gr. zu Stolberg und Göthe, beſtimmen in dieſer Dichtkunſt den Rang der deutſchen Poeſie über ihre lebenden Schweſtern.

§. 195.

Das Lied iſt reiner Ausdruck der Freude, die ſich von ſelbſt in Geſang auflößt. Unter den Neuren beſitzen nur wenige Völker eigentliche Lieder, wenn man die Volkslieder ausnimmt, das Leben hat eine zu traurige Bedeutung erhalten, darum haben wir auch nur Lieder ohne Geſang, fantaſirte Freude auf dem Papier.

§. 196.

Das Lied iſt entweder Ausdruck eines fröhlichen Sinnes überhaupt, oder der heitern Gefühle, welche durch einen beſtimmten Gegenſtand erzeugt werden, daher Trinklieder, Liebeslieder u. ſ. w. Wir wählen als Beiſpiel eines von geringem Umfang.

Skolie.

Freunde, ſtimmt in meine Lieder,
Knabe, Wein und Blumen her,
Zwar der Frühling kehret wieder,
Doch vielleicht für uns nicht mehr.

Auf des Rheines grünen Hügeln
Pflanzten Götter diesen Wein!
Trinket! mit der Jugend Flügeln
Holt man nur das Alter ein.

§. 197.

Das Lied kann auch einen höhern Schwung nehmen, wenn ein höheres Gefühl die Brust schwellet, und in seinem Ausdrucke musicalisch wird, wie in den Gesängen des Tyrtäus, in Gleims Kriegsliedern und andern dieser Art. Hier wird es sich aber schon der Ode nähern.

§. 198.

Auch der dramatische Character ist dem Liede nicht fremd. Eine liebliche Dichtung in dieser Form ist folgendes

Lied Herzog Heinrichs von Breslau, aus dem 13. Jahrhundert.

Klagend bat ich den May und Sommer,
klagend
Wiese, Hügel und Wald, und Sonn' und Venus:
Helft mein Mädchen erbitten, daß es liebe.
Alle gaben mir freundliche Vertröstung.

May.

Meinen Blumen und Blüthen will ich sagen,
Daß sie, bis sie dich liebt, verschlossen bleiben.

Sommer.

Meine Hänflinge, meine Nachtigallen
Sollen schweigen, so lange bis sie liebet.

Wiese.

Mit den blitzenden Tropfen meines Thaues
Blend' ich, bis sie dich liebt, ihr zartes Aeuglein.

Hügel.

Pflückt sie Blümchen auf mir, mein Dornenstrauch soll
Fest sie halten, so lange bis sie liebet.

Wald.

Sucht sie, dir zu entfliehen, meine Schatten,
Will ich schnell mich des Laubes gar entladen,
Sie mit meinem Gezweige nicht zu bergen.

Sonne.

Stralen will ich auf sie verschießen, wacker
Athmen will ich sie lassen, bis sie liebet.

Venus.

Was nur lieblich ist, will ich ihr verleiden,
Alle Strassen der Freuden, ihr versperren,
Bis sie willig den süßen Sänger küsset.

Liebenswertheſte Göttinn, ſprach ich: Sonne,
Wald und Hügel und Wieſe, May und Sommer!
O! was redet ihr? Ob ſie mich betrübet,
Die Geliebte, will Ich doch lieber leiden,
Als geſtatten, daß ihre zarten Glieder,
Eurer Freuden beraubet, ſchmachten ſollen;
Lieber todt will ich ſeyn, als ſie nicht froh ſehn.

§. 199.

Das Lied bewegt ſich fröhlich hüpfend im adoniſchen und archilochiſchen Verſe, zärtlich tändelnd im unſtroſiſchen anakreontiſchen Jambus, ſanft und ſchmeichelnd in der dreifüßigen trochäiſchen Strophe, kühn und feurig in der vierfüßigen iambiſchen, beſonders wenn ſie mit Anapäſten gemiſcht wird. Der Reim iſt dem modernen Liede vielleicht unentbehrlich, er hat etwas muſikaliſches, und einſchmeichelndes, und kann bisweilen ſelbſt den Ausdruck verſtärken.

§. 200.

Von den Liedern der Griechen ſind uns noch mehrere anacreontiſche und manche einzelne von andern Dichtern übrig, welche die Anthologie gerettet hat. Es ſind meiſt fröhliche Scherze, die über Blumen wegſchwärmen, und ſich nicht dadurch irren laſſen, daß dieſe Blumen ſelbſt Bilder des Vergänglichen ſind.

Den Römern fehlt das eigentliche Lied. Das heitre Leben der Griechen war ihnen fremd. Ihre Gedichte sind oft Ermunterungen zur Freude, aber nicht Erguß derselben. Horaz bewegt sich selten aus dem Kreis der Ode, und ist fast immer zu besonnen; Katulls erotische Tändeleien gehören mehr der Elegie an.

Auch die Italiener nähern sich immer mehr der Elegie oder der Didactik oder dem Epigramm. Auch die bei ihnen gewöhnlichen Formen des Sonnets und der Canzone vertragen sich nicht mit der freien Bewegung des Liedes. Doch haben Pignatelli, Metastasio, Gozzi, Casti und einige andre eine Reihe treflicher Lieder gedichtet.

Die ältern Gesänge der Spanier, welche von Hernando del Castillo, Michael de Madrigal, Espinosa, Alfay, Sanchez und in dem spanischen Parnas gesammelt wurden, bestehen größtentheils aus Balladen und Romanzen. Doch sind herrliche Volkslieder darunter. Unter den spätern Dichtern müssen besonders J. Boscan, de la Vega, Mendoza, Castillejo, Villegas, Ludwig de Leon, Espinel, Cervantes und Quevedo genannt werden. Einige sind von Herder in den Volksliedern übersetzt.

Die Sammlung des Garcia de Raſende (1516) enthält das Beſte, was die Portugieſen an ältern Liedern beſitzen.

Die alten Engliſchen und Schottiſchen Geſänge ſind von D'urfey, Miß Cooper, Ramſay, Smollet, Dosdley, Percy und einigen andern geſammelt. Auch hier beſteht der größere Theil aus Balladen, doch enthalten ſie zugleich eine nicht geringe Anzahl der reizendſten Lieder, die auch in der letzten Zeit von unſern Dichtern häufig nachgebildet wurden. Unter den einzelnen Dichtern bemerken wir den auch hier originalen Shakespear, den naiven Denham, den zärtlichen, elegiſchen Waller, den ſanften und anmuthsvollen Sedley, den anakreontiſchen Prior, den ſcherzenden Thornton, den eleganten und gefühlvollen Shenſtone.

Die Franzoſen haben ihre älteren Lyriker gleichfalls in mehrern Anthologien geſammelt, von denen wir nur die von Moncrif, vom Abbe Chayer, von Monnet und von Boisjermain anführen wollen. Naivetät und fröhlicher Witz ſind die Characterzüge des ältern franzöſiſchen Liedes, das neuere iſt mehr luſtig und mitunter frivol geworden. Von den neuern ſind beſonders zu bemerken: Chapelle, Lainez, de la Fare, Desmarais, Chaulieu, Hamilton, Saint Aulaire, Vade, Panard, Vol-

taire, Piron, Dorat, Pezay, Bernard und einige der noch lebenden Dichter.

Die Periode des Deutschen Gesangs hebt mit den Minnesingern an. Hundert und vierzig dieser lieblichen Sänger, von so viel Gemüth, von so viel Natursinn, deren Sprache dem zarten Blumenstaub zu vergleichen ist, hat der Zürcher Rüdiger Manasse gesammelt, und diese Sammlung ist nachher von Bodmer und Breitinger (1752) in 2 Bänden herausgegeben worden.

Die spätern Meistersänger haben im Liede durchaus nichts hervorgebracht, was mit den zarten Dichtungen der Minnesänger verglichen werden könnte.

Von unsern alten Volksliedern haben sich nur wenige unverändert erhalten. Da sie blos im Volke fortlebten, so mußten sie auch ihre Farbe nach Zeit und Boden ändern.

Die Reihe der neuern Liedessänger hebt mit dem kräftigen Georg Rudolf Weckherlin an. Auf ihn folgen Opitz, Tscherning und einige andre. Ihr Leben fiel in eine verhängnißvolle Zeit voll Ernst und Trauer, und der fröhliche Gesang wurde zur dumpfen Klage.

Hagedorn ist der Vater des neuern deutschen Liedes, bei ihm hat es ganz und rein seine

ursprüngliche Farbe. Kleist, Hölty, Bose, Lessing, Ebert, Claudius, Bürger, Ewald, Gerstenberg, Gleim, Götz, Jacobi, Gotter, Gökingk, Miller, Voß, Göthe, Salis, Baggesen, Novalis und mehrere andre haben das Lied in seinen verschiedenen Gestaltungen ausgebildet, und wenn ihre Gesänge mit Sinn gesammelt würden, so müßte es der frischeste und lieblichste Blumenkranz seyn, dem gewiß auch nicht eine Farbe fehlte.

§. 201.

Oft flüchtet der Dichter aus der Gegenwart, welche sein Gefühl schmerzlich berührt, zur Natur, in Vergangenheit und Zukunft, oder in sich selbst zurück. Oft auch findet er ein befreundetes Wesen, dem er sich ganz hingibt mit allen Wünschen und Hoffnungen, mit der freudigen Zuversicht, sein Daseyn in einem fremden Daseyn neu und schöner beginnen zu können. So entsteht die Elegie, die überall ein Tinte von Schwermuth hat, denn auch da, wo eine glückliche Liebe des Dichters sich ausspricht, drängt sich das Gefühl des Vergänglichen ein, das Gefühl der Beschränkung, die dem unendlichen Streben nach Vereinigung sich entgegenstellt.

§. 202.

In der Elegie tritt die Individualität des Dichters am bestimmtesten hervor, sie muß folglich ihren poetischen Character nur dadurch erhalten, daß in der Sehnsucht des Dichters ein reinmenschliches Interesse sich ausspricht, wie in der nachstehenden Elegie des Tibullus.

Sehnsucht nach Frieden.

I. Buch. 10. Elegie.

Wer doch wars, der zuerst die entsetzlichen Schwerter hervortrug?
O wie wild, und wie ganz eisernes Sinnes, der Mann!
Jetzt kam Mord dem Menschengeschlecht, jetzt blutige Feldschlacht;
Jetzt ward kürzer der Weg, gräßlicher Tod, dir gebahnt.
Doch nichts hat ja der Arme verübt! Wir kehrten zu unserm
Unheil, was er zur Wehr grausames Wildes verliehn.
Das ist Schuld des bereichernden Golds! Nicht walteten Kriege,
Als ein buchner Pokal stand vor dem heiligen Schmaus.
Nicht war Burg, nicht Graben und Wall; und zu ruhigem Schlummer
Legte sich unter den vielfarbigen Schafen der Hirt.

Hätt' ich doch damal gelebt! Dann kennt' ich weder des Volkes
Waffengräul, noch erschrák' hellen Trompeten mein Herz.
Jetzo kämpf' ich aus Zwang; und vielleicht schon blinket ein feindlich
Todesgeschoß, das bald mir in die Seite sich taucht.
Aber beschirmt ihr Laren des Heerds! Ihr nährtet mich weiland;
Euch vor den Füßen herum hüpft' ich, ein spielendes Kind.
Seht euch nicht mit Verdruß aus altem Stamme gebildet;
So herbergte vorlängst euch in dem Hause mein Ahn.
Damals hielt man bessere Treu, als ärmliches Schmuckes
Stand ein hölzerner Gott unter dem niedrigen Dach.
Diesen versöhnete schon ein Erstlingsopfer der Traube,
Oder ein Aehrengeflecht, kränzend sein heiliges Haar.
Mancher bracht' auch Fladen, ihm selbst ein Gelübde bezahlend;
Und sein Töchterchen trug reinlichen Honig ihm nach.
Aber entfernt uns, Laren, entfernt die Geschosse des Erzes:
Und von des Kosens Gewühl blut' euch ein Ferkel zum Dank;
Reines Gewands ihm folg' ich, und trag' euch myrtenumkränzte
Körbe daher, mein Haupt selber mit Myrten umkränzt.

Schaut gefällig auf mich! Ein anderer, tapfer in Waffen,
Strecke, begünstigt von Mars, feindliche Führer in Staub:
Daß er mir beim Trunke verkündige, was er im Feldzug
Alles gethan, auf den Tisch zeichnend das Lager mit Most.
Welche Wut, durch Kriege den dunkelen Tod zu berufen!
Selbst schon drängt er, und hebt leise den nahenden Tritt.
Drunten prangt nicht Saat, nicht Rebengefild'; es erschreckt nur
Cerberus, nur dein Drohn, Lenker des stygischen Kahns.
Dort mit zerfallenen Wangen entstellt und versengetem Haupthaar
Längs dem düsteren Pfuhl irret das bleiche Gewühl.
O mir gepriesen der Mann, den im Anwuchs fröhlicher Kinder
Unter des Hüttchens Dach lässiges Alter beschleicht!
Selber führt er die Schaf', und der Sohn zur Weide die Lämmer,
Und dem ermüdeten wärmt Wasser zum Bade die Frau.
Werde mir solches vergönnt, und schimmere grau mir die Scheitel;
Daß von der Urzeit einst Thaten erzähle der Greis!
Fried' indeß verschöne die Flur! Du, Göttin des Friedens,
Glänzende, führtest zuerst furchende Farren ins Joch.

Fried' ernährte die Reb', und spendete Säfte der Kelter,
Daß dem Sohne den Wein gösse das Vatergeschirr.
Blank ist Karst im Frieden und Schaar; doch des grausamen Kriegers
Jammergeräth umzieht dumpfig im Finstern der Rost.
Und der Ackerer fährt aus dem Hain, nicht sonderlich nüchtern,
Selbst im Karren das Weib und die Familie heim.
Aber der Liebenden Kampf glüht dann: um zerrütteten Haarschmuck
Klagt ein Mägdelein wohl, und um der Ständchen Tumult;
Weint, und zeigt die gestoßene Wang'; auch selber der Sieger
Weint, daß in rasender Wuth also geschaltet die Hand.
Amor der Schalk indessen gewährt Scheltworte dem Hader;
Sorglos sitzet er da zwischen dem eifernden Paar.
Stein ist jener und Eisen fürwahr, der dem trautesten Mägdlein
Wehe gethan! der riß Götter vom Himmel herab!
Schon genug, um die Glieder das zarte Gewand zu zerstören;
Schon genug, vom Geflecht ihr zu entbinden das Haar.
Schon sei, Thränen zu wecken, genug! Glückselig der Jüngling,
Dem, wenn er eifert und schilt, reuig das Mägdelein weint!

Doch weß Hand zu beleidigen wagt, Schanzpfähl' und den Erzschild
Trag' er, und bleibe der Lust sanfter Entzückungen fern!
Komm denn, friedsame Göttin, o komm in den Händen die Aehre;
Und dein blendender Schooß regne von mancherlei Obst.

§. 203.

Die Elegie kann bisweilen einerlei Gegenstände mit der Ode haben, nur verweilt der Odendichter mehr bei dem Gegenstande selbst, und ist darum plastischer, der Elegiker hingegen hat bloß das Verhältniß des Gegenstandes zu sich im Auge, in ihm ist ein Sehnen, wie es oft die bessern Menschen ergreift, und welches in der Wirklichkeit nicht befriedigt werden kann. Es ist die Blume, die aufwärts strebet zum Lichte, und vergehen muß im Lichte wie alles, was von der Erde sich losreißt. Darum gehört auch manches, was unter dem Namen der Elegie auf uns gekommen ist, wie Catulls Gedicht auf Berenicens Locke nicht dieser Gattung an, aber nicht wenige Oden und Lieder und Idyllen, wie Klopstocks Sommernacht, seine frühen Gräber, sein Gedicht an Ebert, Virgils Ekloge auf Gallus und unzählige andere müssen in diese Classe geordnet werden.

§. 204.

Der elegiſche Dichter hat zwei Klippen zu fürchten, die ihm gleich gefährlich ſind: unmännliche Klage und geheuchelte Rührung. An beiden ging Ovid unter.

§. 205.

Die Elegie nimmt bisweilen die epiſtoliſche Form an. Der Dichter wählt bekannte hiſtoriſche Perſonen, die ſich ihre Gefühle auf dieſe Weiſe mittheilen, und ſo entſteht die Heroide, eine Benennung, welche man dem Erfinder dieſer Gattung, Ovid verdankt.

§. 206.

Bei der Heroide iſt es unerläßliche Beginngung, daß die Perſonen und ihr Verhältniß allgemein bekannt ſeyen, wobei denn der Elegiker allerdings auch ihrem hiſtoriſchen Character treu bleiben muß. Immer aber hat dieſe Form eine Beſchränktheit und Einförmigkeit, welche ſich durch keine Kunſt des Dichters ganz beſeitigen läßt. Das Thema kann nie ein anderes ſeyn als der Schmerz einer getrennten oder die Sehnſucht einer unerhörten Liebe, und oft genug verträgt ſich der ſentimentale Ton der Elegie durchaus nicht mit dem Character der aufgeführten Perſonen, wie dies denn faſt durchaus bei den ovidiſchen Heroiden der

Fall ist. Schon die Benennung deutet das Unschickliche an.

§. 207.

Die alten Elegiker haben sich immer des Hexometers und Pentameters bedient, und diese Mischung hat daher auch den Namen der elegischen Versart erhalten, so wie sie dem Character dieser Dichtart auch am angemessensten seyn mag. Unter den modernen rhythmischen Formen möchten wohl der fünffüßige gereimte Trochäus und der fünffüßige gereimte Jambus den Vorzug verdienen. Jener, wo der tiefere Ton der Schwermuth vorherrscht, dieser, wo feurige Liebe die Phantasie stärker beflügelt.

Die Elegieen der Griechen sind bis auf einzelne Bruchstücke verloren, doch gehört von den zwei noch übrigen Gedichte der Sappho das eine offenbar unter diese Gattung.

Die Römer sind hier unübertroffen.

Zwar Ctaullus ist nur scherzender Erotiker, aber einzig steht Albius Tibullus da, den itzt Voß in seiner Meisterweise übersetzt hat. Properz hat schon weniger Gemüth, man sieht ihm oft an, daß er dichten wollte und konnte. Ovid macht den Gegensatz von Tibull. Wie dieser aus

ſeiner entarteten Zeit heraus flüchtet, ſo kennt jener kein Höheres, als dieſe Zeit ſelbſt.

Von den Italienern gehört beſonders Petrarka hierher. Er iſt der erſte Elegiker der Modernen. Auch die Vittoria Colonna, Flamis nio, Torquato Taſſo, und einige andre verdienen mit Auszeichnung genannt zu werden.

Unter den neuern lateiniſchen Elegikern ſind beſonders Johannes Secundus und Lotichius Secundus zu bemerken.

Die Britten haben einige intereſſante Werke in dieſer Gattung von Gay, Hammond, Shenſtone, Gray und Jeringham.

Hauptelegiker der Deutſchen ſind: Hölty, Klopſtock, Jacobi, Voß, Salis, Miller, Schiller, deſſen ganze Poeſie zwiſchen dem Elegiſchen und Didactiſchen inne ſteht, und Göthe, der ſich hier meiſt im etwas muthwilligen catulliſchen Ton gefiel.

Von Heroiden hat uns Ovid ein ganzes Buch hinterlaſſen.

Die Italiener haben ihren L. Craſſo, der unter andern auch Adam an Eva ſchreiben läßt.

Unter den Britten versuchte sich zuerst M. Drayton in dieser Dichtart, aber mit wenig Glück. Bedeutender sind Hervey, Langhorne, Jerningham und Pope.

Unter den Franzosen, welche sich häufig in der Heroide gefiel, stehen Dorat, Pezay, Colardeau, la Harpe, L. R. Mercier, Blin de St. More oben an.

Unter uns begann Wieland mit Heroiden. Das Feld blieb aber brach, und außer Bürgers Nachahmung des Pope'schen Gedichts: Heloise an Abälard, haben wir hier nichts von Belang aufzuweisen.

§. 208.

Man hat einige technische lyrische Formen, welche schon durch die Fessel, die sie der freien Bewegung anlegen, dem Dichter lästig werden müssen, zumahl in unsrer Sprache, welche sich nicht gern in eine enge Schranke fügt. Jene Formen sind:

1. Das Sonett.
2. Das Madrigal.
3. Das Rondeau und
4. Das Triolet.

Es ist nicht zu leugnen, daß unter den Sonetten der Italiener und Spanier sich manches Vortreffliche finde, aber Petrarkas religiöse, Tassos wahnsinnige Liebe würden sich mit eben der Grazie und eben der Farbenglut auch in andern Formen ausgesprochen haben, und vielleicht liegt es hauptsächlich an der beengenden Form, warum auch die feurigste Zärtlichkeit hier so oft tändelnd und witzig wird. Als genügendes Beispiel stehe hier Bürgers

Liebe ohne Heimath.

Sonett.

Meine Liebe, lange wie die Taube
Von dem Falken hin und her gescheucht,
Wähnte froh, sie hab' ihr Nest erreicht
In den Zweigen einer Götterlaube.

Armes Täubchen! Hart getäuschter Glaube!
Herbes Schicksal, dem kein andres gleicht!
Ihre Heimath, kaum dem Blick gezeigt,
Wurde schnell dem Wetterstrahl zum Raube.

Ach, nun irrt sie wieder hin und her!
Zwischen Erd' und Himmel schwebt die Arme,
Sonder Ziel für ihres Flugs Beschwer.

Denn ein Herz, das ihrer sich erbarme,
Wo sie noch einmahl, wie einst, erwarme,
Schlägt für sie auf Erden nirgends mehr.

Das Madrigal ermangelt eines ganz bestimmten Mechanismus der äußern Form. Seine Länge liegt zwischen sechs und eilf Zeilen, und seine Breite zwischen drei und vierfüßigen Jamben und Trochäen. Die Mischung ist gleichgültig. Hier ein Madrigal von Hagedorn.

Der Burgunder.

Damit ich singen lerne,
Soll mir der Saft der Reben
Jetzt Muth und Töne geben,
Und neue Kunst verleihn.
Mich reitzen deine Sterne,
Ihr Einfluß wirket Wunder,
O feuriger Burgurder,
O königlicher Wein!

Das Rondeau spielt mit zwei Reimen, welche durch jede Strophe durchgehen. Die Zahl der Strophen ist unbestimmt, doch dürfen sie sich nicht über drei oder vier ausspinnen. Die Anordnung der Reime ergibt sich aus Hagedorns

Empfindungen des Frühlings.

Du Schmelz der bunten Wiesen,
Du neu begrünte Flur!
Sei stets von mir gepriesen,
Du Schmelz der bunten Wiesen!

Es schmückt dich und Cephisen
Der Lenz und die Natur.
Du Schmelz der bunten Wiesen,
Du neu begrünte Flur!

Du Stille voller Freuden!
Du Reitzung süßer Lust!
Wie bist du zu beneiden,
Du Stille voller Freuden!
Du mehrest in uns Beiden
Die Sehnsucht treuer Brust.
Du Stille voller Freuden,
Du Reitzung süßer Lust, u. s. w.

Das Triolet ist ein reducirtes Rondeau, Es besteht aus acht Versen, in folgender Stellung:

Der erste Tag im Monat Mai
Ist mir der glücklichste von allen,
Dich sah ich, und gestand dir frei
Den ersten Tag im Monat Mai,
Daß dir mein Herz ergeben sey.
Wenn mein Geständniß dir gefallen,
So ist der erste Tag im Mai
Für mich der glücklichste von allen.

Hagedorn.

§. 209.

Das Sonett scheint unter dem südlichen Himmel, vielleicht auf der pyrenäischen Halbinsel,

ſein Daſeyn erhalten zu haben, wahrſcheinlich durch eine Volksmelodie. Unter den Italienern wurde es allgemein durch Petrarka, vermuthlich weil man glaubte, die Trefflichkeit des Weines komme von dem ausgeſteckten Epheu her. Caſtiglione, Vittoria Colonna, Beccuti, Alamanni, Annibal Caro, Tanſillo, A. di Coſtanzo, Torq. Taſſo, Fr. Lemene, Zappi, Guidi, und einige andre betraten dieſen Weg nicht ohne Glück.

Die Spanier haben im Sonett ihren de la Vega, Mendoza, Ulloa, Gongora u. ſ. w.

Unter den Britten haben ſich Shakespear und Milton in dieſer Gattung verſucht.

Unter den Franzoſen Melin de St. Gelais, du Bellay, Guy de Tours, Henault ꝛc.

Bei uns ſchlugen ſchon Weckherlin, Opitz, Flemming und ihre Nachfolger den Sonettenton an. Bürger brachte ſie zum zweitenmale in Umlauf, und die moderne deutſche Poeſie kann nichts anderes mehr hervorbringen.

§. 210.

Die didactiſche Poeſie zieht Gegenſtände der Reflexion in das Gebiet der Phantaſie und

des Gefühls. Der Stoff gehört der Vernunft oder der Erfahrung an, immer aber muß er so beschaffen seyn, daß er das Gefühl anspricht und einer poetischen Form fähig ist.. Wo ihn das Gemüth des Dichters nicht zu durchdringen vermag, wie es beim Lucrez mit dem atomistischen System des Epicur der Fall war, und wo er in seiner Totalität den Gesetzen der Form wiederstrebt, was aber meist nur vom Unvermögen des Dichters herrührt, da wird ein didactisches Poem blos gereimte Prose seyn, wie Lichtwehrs Recht der Natur, oder doch höchstens in einzelnen Stellen die Kunst des Verfassers bewähren.

§. 211.

Die günstigsten Stoffe für den Lehrdichter, welcher übrigens nicht lehren, sondern auch in den alltäglichen Erscheinungen des Lebens ihre höhere Bedeutung anschaulich machen soll, sind diejenigen, welche sich freiwillig an die Neigungen des Menschen anschließen, wie Virgils Landbau, Schillers Künstler und mehrere andre; als gänzlich wiederstrebend müssen aber alle Gegenstände verworfen werden, die durchaus keines schönen, sinnlichen Daseyns fähig sind, z. B. die Krankheit, welche Fracastor besungen hat.

§. 212.

Die meiſten didactiſchen Poeme ſind verunglückt im Ganzen, weil der Dichter entweder keine durchgreifende Form aufzufinden wußte, oder weil er das poetiſche Intereſſe blos in die Form legte. Das erſte iſt der Fall mit Neubecks Geſundbrunnen. Der Eingang iſt allerdings ſehr dichteriſch, allein ſchon in dem erſten Geſange verſchwindet die Nymphe, und nun tritt der Dichter ſelbſt als Docent auf, und ſpricht bis ans Ende. Vom zweiten mögen Wielands Muſarion und Leſſings Nathan, welche Engel und andre Theoriſten den Lehrgedichten beizählten, als Beiſpiel dienen. Hier herrſcht das epiſche und dramatiſche Intereſſe ſo bedeutend vor, daß dieſe beiden Gedichte unmöglich in die Reihe der didactiſchen geſetzt werden können.

§. 213.

Wenn das didactiſche Poem von etwas gröſſerm Umfang durchaus den lyriſchen Ton hat, ſo wird es nothwendig äußerſt ermüdend werden müſſen. Weder hält das Gefühl eine ſo andauernde Spannung aus, noch die Phantaſie eine ſo ununterbrochene Bilderjagd. Dies iſt es, was Tiedge's Urania zu einer unintereſſanten Leſerei macht, und es iſt die Frage, ob Dyers Ge-

dicht über die Wolle nicht noch unendlich anziehender seyn möchte, so weit auch Wolle und Unsterblichkeit von einander abstehen. Ueberhaupt wird der Lehrdichter das lyrische mahlerische und epische auf eine zweckmäßige Weise mit dem didactischen verbinden müssen, wenn er den Anforderungen der Kunst, einem Ganzen interessanter Vorstellungen eine an sich gefallende Form zu geben, genügen will.

§. 214.

Der Lehrdichter hüte sich vor einem Stoffe von zu großem Umfang oder von ungleichartigen Bestandtheilen. Er wird im ersten Falle das Interesse kaum gleich zu erhalten, geschweige denn zu steigern vermögen, und im zweiten Falle das Ganze nur mit sichtbarer Mühe oder auch gar nicht organisch verbinden können. Bisweilen läßt sich der Gegenstand auch nur allegorisch behandeln, zumal wenn er psychologischer Art ist. Hayley hat ein schönes Muster einer solchen Behandlung in seinem Triumphe des Frohsinns gegeben, und Delille's poetische Chrie über das Mitleid würde sich über das Verdienst der Versification und einzelner Stellen erheben, wenn er nicht die beschreibende Form der darstellenden vorgezogen hätte. In dem Beispiele müssen wir uns auf ein kleineres Gedicht beschränken, an welchem sich aber das Gesagte vollkommen nachweisen läßt.

Der Genius.

„Glaub' ich, sprichst du, dem Wort, das der Weisheit Meister mich lehren,
„Das der Lehrlinge Schaar sicher und fertig beschwört;
„Kann die Wissenschaft nur zum wahren Frieden mich führen,
„Nur des Systemes Gebälk' stützen das Glück und das Recht?
„Muß ich dem Trieb mistraun, der leise mich warnt, dem Gesetze,
„Das du selber, Natur, mir in den Busen geprägt,
„Bis auf die ewige Schrift die Schul' ihr Siegel gedrücket,
„Und der Formel Gefäß bindet den flüchtigen Geist?
„Sage du mirs, du bist in diese Tiefen gestiegen,
„Aus dem modrigten Grab kamst du erhalten zurück,
„Dir ist bekannt, was die Gruft der dunkeln Wörter bewahret,
„Ob der Lebenden Trost dort bei den Mumien wohnt?
„Muß ich ihn wandeln den nächtlichen Weg? Mir graut, ich bekenn' es,
„Wandeln will ich ihn doch, führt er zu Wahrheit und Recht." —
Freund, du kennst doch die goldene Zeit, es haben die Dichter
Manche Sage von ihr rührend und einfach erzählt.

Jene Zeit! da das Heilige noch in der Menschheit gewandelt,
Da jungfräulich und keusch noch der Instinkt sich bewahrt,
Da noch das große Gesetz, das oben im Sonnenlauf waltet,
Und verborgen im Ey reget den hüpfenden Punct,
Noch der Nothwendigkeit stilles Gesetz, das stätige, gleiche,
Auch der menschlichen Brust freyere Wellen bewegt,
Da ein sichres Gefühl noch treu, wie der Zeiger am Uhrwerk,
Auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies?
Da war kein Profaner, kein Eingeweihter zu sehen,
Was man lebendig empfand, ward nicht bey Todten gesucht.
Gleich verständlich für jegliches Herz war die ewige Regel,
Gleich verborgen der Quell, dem sie belebend entfloß.
Aber die glückliche Zeit ist dahin! Vermessene Willkühr
Hat der getreuen Natur göttlichen Frieden gestört.
Das entweihte Gefühl ist nicht mehr Stimme der Götter,
Und das Orakel verstummt in der entadelten Brust.
Nur in dem stilleren Selbst vernimmt es der horchende Geist noch,
Und den heiligen Sinn hütet das mystische Wort.

Hier beſchwört es der Forſcher, der reines Herzens hinabſteigt,
Und die verlorne Natur gibt ihm die Weisheit zurück.
Haſt du, Glücklicher, nie den ſchützenden Engel verloren,
Nie des frommen Inſtinkts liebende Warnung verwirkt,
Mahlt in dem keuſchen Auge noch treu und rein ſich die Wahrheit,
Tönt ihr Rufen dir noch hell in der kindlichen Bruſt,
Schweigt noch in dem zufriednen Gemüth des Zweifels Empörung,
Wird ſie, weißt du's gewiß, ſchweigen auf ewig wie heut,
Wird der Empfindungen Streit nie eines Richters bedürfen,
Nie den hellen Verſtand trüben das tückiſche Herz —
O dann gehe du hin in deiner köſtlichen Unſchuld,
Dich kann die Wiſſenſchaft nichts lehren. Sie lerne von dir!
Jenes Geſetz, das mit ehrnem Stab den Sträubenden lenket,
Dir nicht gilt's. Was du thuſt, was dir gefällt, iſt Geſetz,
Und an alle Geſchlechter ergeht, ein göttliches Machwort,
Was du mit heiliger Hand bildeſt, mit heiligem Mund
Redeſt, wird den erſtaunetен Sinn allmächtig bewegen,
Du nur merkſt nicht den Gott, der dir im Buſen gebeut,

Nicht des Siegels Gewalt, das alle Geister dir beuget,
Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.

Schiller.

§. 215.

Die ersten Gedichte waren wohl didactisch, und enthielten in kurzem Denksprüchen die Moral- und Religionslehre alter Völker.

Hesiods Tagewerk und Theogonie haben noch ganz den einfachen kindlichen Ton einer unverfeinerten Zeit. Die meisten Gnomen sind vielleicht noch älter, und was wir unter dem Namen des Theognis, des Phocylides und des Pythagoras noch besitzen, scheint aus mündlicher Ueberlieferung gesammelt. Die zum Theil fragmentarischen Poeme des Empedokles, Aratus, Nikander, Dionys, Andromachus und Marcellus sind blos für die Geschichte der Wissenschaft merkwürdig, und Oppians Werth beschränkt sich auf die Sprache.

Unter den Römern steht Lucrez der Zeit nach oben an. Mit aller dichterischen Kraft vermogte er nicht die Schwierigkeiten seines Stoffes zu bezwingen. Virgil war ungleich glücklicher in der Wahl seines Gegenstandes, und in der Anordnung des Ganzen, so wie auch seine Georgika

in Abſicht auf äußere Vollendung als das erſte Muſter altrömiſcher Art und Kunſt gelten können. Noch gehören hierher: der Aetna des C. Severus, Ovids Liebeskünſte und Schwimmkunſt, letztes ein Fragment, das Jagdgedicht des Gratius Faliskus, das Aſtronomikon des Manilius, Nemeſians Kynegetikon, Numantians Itinerarium ꝛc.

Von neuern lateiniſchen Didactikern zeichnen wir aus Pontan von der Zucht der Citronenbäumen, des kräftigen Mazolli Thierkreis des Lebens, Palarius Gedicht über Unſterblichkeit, Fracaſtors Sylphilis, Vida's Poetikund Schachſpiel; Quillets Kallipädie, St. Marthes Pädotrophie, Dufresnoys und Marſy's Gedichte über Mahlerei, Vanieres Meyerhof, Doiſius Gedicht über Kupferſtecherkunſt, Geofroy's Hygiene.

Von italieniſchen Dichtern gehören noch hierher: Martelli, Alamanni, Menzini, Roberti, Bettinelli ꝛc.

Von den Britten: Roscommon, Davies, der mahleriſche Philipps, Pope, Dyer, Young, Akenſide (über die Einbildungskraft, ſchön überſetzt von Rode) Goldſmith, Ogilvie, Armſtrong, Rugent, Grainger, Maſon, Downmann, Hayley.

Von den Franzosen: Voltaire, Boileau, Dorat, Rozoi, Bernard, Watelet, Lemiere, Roßet, Rocher, Delille, Roman.

Unter uns ist die didactische Poesie mit glücklichem Erfolg bearbeitet worden. Vater derselben ist Opitz. Von den übrigen nennen wir: Scultetus, Hagedorn, die beiden Sucro, Cronegk, Gellert, Creutz, Siebeler, Haller, Wieland, Dusch, Uz, Gleim, Friedrich, Neubeck, Schiller, Göthe.

§. 216.

Die Didactische Poesie bequemt sich mitunter zur epistolischen Form, inwiefern das, was der Dichter vorträgt, aus einem äußern Verhältniß desselben zu andern Personen hervorgeht. Der Ton wird darum kunstloser, oft spielend, und die Uebergänge knüpfen sich leichter. Ein didactisches Gedicht wird aber dadurch noch nicht zur Epistel, daß es an eine oder mehrere Personen gerichtet ist, wie die Elegie nicht aufhört, Elegie zu seyn, wenn der Sänger seine Gefühle in den Schoos der Freundschaft ergießt. Darum ist auch Pope's Versuch über den Menschen keine Epistel, ob er gleich dem Lord Bolingbroke zugeschrieben ist.

§. 217.

Die persönlichen Beziehungen, welche der Epistel zum Grunde liegen, müssen ein rein menschliches Interesse gewähren, und wie sehr sich auch alles um die Individualität des Dichters drehen möge, so muß doch diese Individualität selbst wieder das tiefere Gemüth und die ganze edlere Natur des Dichters selbst ankündigen. Als Beispiel stehe hier eine kleine Epistel von Jacobi.

An Naiden.

1795.

Könnt ich singen, o Naide,
Wie ich einst am Arm der jungen Freude sang;
Dann, in meinem schönsten Liede,
Säng' ich jenen Sonnenuntergang
Auf den väterlichen Fluren,
Als ich dort mein Kinderparadies
Wieder sah, und dir die Spuren
Meiner Knabenspiele wies.
Einsam stand ich: auf verarmte Beete
Strahlet matt die Abendröthe;
Keiner späten Rose Duft
Hauchte Zephyr in die herbstlich kühle Luft.
Minder lieblich als im Maienglanze,
Nicht so lachend als im Erndtekranze,
Doch voll Anmuth, bot das spätre Jahr
Sein zum Wohlthun nur geschmücktes Füllhorn dar.

Sey willkommen, rief ich, wo der Apfel winket,
Purpurtrauben glühn, durchs Laub der Pfirsich blinket!
In der Höhe, tief im Thal, am Fluß
Hat Natur, auf allen Wegen,
Ihren Kindern deinen Segen
Hingestreut, daß unter fröhlichem Genuß
Sie erneuten ihren Friedenskuß.
Aber ach! die goldnen Früchte fallen;
Und Empörung schreit, und Lästerungen schallen
In die liebe Stimme der Natur;
Denn vor allen Völkern schwur
Laut ein Volk, dem auch sich Traubenhügel färben,
Dem der Oelbaum grünt, — die Erde zu verderben.
Und es zog mit wildem Hohn
Durch verbrannte Saaten schon;
Jauchzend wird's am deutschen Rhein
Baum und Rebe niederstürmen,
Erndten dort im vöstbeladnen Hain,
Dann zerbrechen ihn, und sich zum Bollwerk thürmen.
Ach! wer hält den raschen Lauf
Des Verderbens, wer das Schwerdt des Würgers auf?
Welche Tage vor mir, bang und trübe!
Wie der fernste Blick im Dunkel sich verliert!
Ist es auch ein Gott der Liebe,
Der die Welt regiert?

Also klagt' ich, und in sanfterm Lichte
Trat der Mond einher, gelassen, still,
Mit des Freundes Angesichte,
Der uns trösten will.
Schwärzer ward der Ulme Schatten,
Heller neben ihm die Matten,
Ueberglänzet Bach und Teich;
Jedes Blättchen ruhte; — plötzlich im Gesträuch

Liſpelts, und wo ſich die Zweige regen,
Aus der Buchenlaube Dämmernacht
Schwebſt du, o Naide, mir entgegen;
Froh in deinen Armen lacht
Unſer Knäblein mit den friſchen Wangen,
Das zum erſtenmal den Silbermond entdeckt,
Und, das Lichtlein über ihm zu fangen,
Voll von kindiſchem Verlangen,
Hüpfet, und empor die kleinen Hände ſtreckt!
O! bei deinem holden Neigen
Zu dem Knäblein hin, dem mütterlichen Schweigen,
Als die Unſchuld ſo nach ihrem Himmel wieß,
Bei der Wonne, die mein Herz mich ahnden ließ,
Sah ich Engel niederſteigen;
Heilig war die Erde weit und breit,
Andacht überall, und Baum und Buſch geweiht.

Sprich! von wannen dieſe Seligkeit,
Wenn wir Unſchuld feſt an unſern Buſen drücken?
Und von wannen das Entzücken
Einer Mutter, die ſich ihres Säuglings freut?
Süßer Glaube! kommen wird die Zeit,
Da ſich jeder bange, trübe
Tag in reinen Glanz verliert,
Und Gewölke nicht den Gott der Liebe
Mehr umhüllen, der die Welt regiert!

§. 218.

Griechen und Römer wählten für das didactiſche Gedicht überhaupt und die Epiſtel den Hexameter, unter den Neuern folgten ihnen darin nur wenige. Viele bedienten ſich des reimloſen Jam-

bus, andere des Alexandriners u. s. w. Der Stoff und dann die Kunstfertigkeit des Dichters selbst müssen hier entscheiden.

Den Griechen scheint die eigentliche Epistel unbekannt gewesen zu seyn.

Unter den Römern ist Horaz in dieser Gattung musterhaft. Ausonius steht weit unter ihm.

Von den Italienern gehören hierher: Algarotti, Frugoni und Colpani.

Von den Britten: Addison, Gay, Langhorne, Keate, Robert u. e. a.

Von den Franzosen, die in der Epistel sich durch Leichtigkeit, Anmuth, Witz und Geist auszeichnen: Boileau, Mad. Deshoulieres, J. B. Rousseau, Chapelle, Chaulieu, Hamilton, L. Racine, Desmahis, de la Touche, Bar, Voltaire, Gresset, Piron, Pezay, Cardinal Bernis, la Harpe, Barthe, Thomas, Selis und viele andere. Mehrere darunter haben Meisterstücke in dieser Gattung geliefert.

Von den Deutschen: Michaelis, Wieland, Uz, Jacobi, Gleim, Sangerhau-

sen, Gökingk, Ebert, Gotter, Pfeffel, Klamor Schmidt, Thümmel, Bürde.

§. 219.

Die Fabel ist scherzende Uebertragung menschlicher Gesinnungen u. Handlungsweisen auf willenlose Gegenstände mit ernster Bedeutung. Z. B.

Der Esel und der Hase.

Es wollten vor uralten Zeiten
Die Thiere mit den Vögeln streiten,
Sie musterten ihr Kriegesheer.
Ein alter und erfahrner Bär
Ward zu dem Feldzug General.
Als dieser in der Krieger Zahl
Den Hasen und den Esel sah,
Sprach er zum Löwen: diese da
Sind nichts als Schurken, auf mein Wort!
Man jage sie vom Heere fort.

Der Thiere weiser König sprach:
Mein lieber Feldherr nur gemach!
Uns kommen beide sehr gelegen,
Ob sie dir gleich die Gall erregen:
Wir brauchen zum Kurier den Hasen;
Der Esel soll zum Treffen blasen,
Den Feind mit seiner Stimm' erschrecken,
Und unsern Kriegern Muth erwecken.

Laßt den geringen auch nicht müßig,
Im Streit iſt keiner überflüßig,
So ſchlecht er ſeyn mag von Natur,
Gebt ihm die rechte Stelle nur.

Burkard Wallis.

§. 220.

Die Anwendung iſt der Fabel weſentlich, und eben darum gehört ſie der didactiſchen Dichtart an. Ein Märchen aus der Thierwelt, ohne Bedeutung für das Menſchenleben, kann durchaus nicht als Fabel gelten, und ſchon die Entſtehung dieſer Dichtart beweißt dies zur Genüge.

§. 221.

Die Fabel iſt Sittenſpiegel für den Menſchen. Er erkennet ſich ſelbſt in der ſcherzhaften Belebung freiheitloſer Weſen und Dinge. Dieſe müſſen daher etwas dem Menſchen analoges haben, denn ſonſt fällt die innere Nothwendigkeit weg, wodurch die Fabel ſich zum Dichtwerk erhebt, und ihre Bedeutung erhält. Die Thierwelt eignet ſich beſonders für den Fabuliſten, da ſie ſich ſchon durch den Inſtinct dem Menſchen nähert, und ſich in ihr auch menſchliche Eigenſchaften finden, wie Muth, Klugheit, Tücke u. ſ. w. Auch erhält der Fabuliſt hier den Vortheil, daß die Charactere

und Verhältniſſe in der thieriſchen Welt meiſt ſchon beſtimmt und bekannt ſind, ohne daß er ſie erſt zu ſchildern nöthig hätte. Dieſe Welt gibt ihm lebhaftere, deutlicher abſtechende Bilder, die weniger Verwirrung und Misdeutung zulaſſen.

§. 222.

Wenn der Dichter Thiere einführt, ſo muß er ſie alsſolche reden und handeln laſſen, er darf ſie nicht vermenſchlichen, ſondern nur der Sphäre des Menſchen ſo nahe bringen, daß dieſer ſich in ihnen erkennen möge. Der größte Reitz der Fabel beſteht in der treuen Einfalt und Analogie der Natur. Deswegen ſind auch jene Fabeln zu tadeln, in welchen die handelnden Thiere ſelbſt die Anwendung machen, und an die Stelle des Fabuliſten treten. Dies iſt der Fall in folgender Fabel:

Der Affe.

Ein Affe ſteckt einſt einen Hain
Von Cedern Nachts in Brand,
Und freute ſich dann ungemein,
Als ers ſo helle fand.
„Kommt, Brüder, ſeht, was ich vermag,
Ich, ich verwandle Nacht in Tag!“

Die Brüder kamen, groß und klein,
Bewunderten den Glanz,
Und alle fingen an zu schrei'n,
„Hoch lebe Bruder Hans!
Hans Affe ist des Nachruhms werth,
Er hat die Gegend aufgeklärt!"

Müchler.

§. 223.

Der Fabulist darf aber auch seine Gegenstände außer dem Thierreiche wählen, und die Pflanzenwelt und auch das Lebloſe werden sich von ihm benützen lassen, wo sie als Bild eines menschlichen dienen können.

Die beiden Kornähren.

Ein Windhalm stieg empor, von keiner Last gedrückt,
Der sprach zu einem Halm mit einer vollen Aehre:
Wie kömmt es, daß dein Haupt so nach dem Boden nickt?
Mein Freund, versetzte der dem Brüderchen zur Lehre:
Ich stände freilich nicht so tief herabgebückt,
Wenn ich so leer wie du in meiner Stirne wäre:

Jost steigt am Hof empor, und ist doch ungeschickt,
Der weise Lycidas lebt ohne Rang und Ehre.

Kästner.

§. 224.

Die Fabel wird um so interessanter seyn, je fruchtbarer der Begriff ist, den sie andeutet. Ihre Form ist episch oder dramatisch, ihr Ton bald ernst, bald scherzend, bald satyrisch. Einfalt, Leichtigkeit und Kürze machen ihre Vorzüge in der Ausführung.

§. 225.

Die Bedeutung der Fabel darf nie dunkel seyn oder tiefverhüllt: der Sinn muß dem Leser ungesucht sich darbieten. Eben so wenig verträgt sie ein reiches Detail der Erzählung, wodurch das Interesse auf die Handlung als solche geleitet würde. Die erdichtete Situation darf nicht nach eigenthümlicher Bedeutung streben, sie muß blos als Bild gelten wollen. Lafontaine und Pfeffel verstoßen häufig gegen diese Regel.

§. 226.

Die epigrammatische Wendung hebt das Wesen der Fabel auf, welche dadurch entweder zu einem wirklichen Sinngedichte wird, oder zu einem scherzhaften Einfalle, z. B.

Circe.

Nach des Ulysses Koch und Räthen
Berührte Circens Wunderstab
Zuletzt auch seinen Hofpoeten,
Dem er die freie Tafel gab.
O Schwätzer, wie wird dirs ergehen! —
Werd' eine Gans, rief sie! doch er
Blieb unverwandelt vor ihr stehen,
Und sagte seine Verse her.

§. 227.

Die Fabel ist wohl zu unterscheiden von dem Beispiele, von der Parabel und von der Mythe. Das Beispiel ist erläuternd, es macht das Allgemeine anschaulicher im Besondern. Die Parabel ist Dichtung, aber ohne es seyn zu wollen, sie führt den Menschen zu seinem eigenen Geschlechte, und zeigt ihm, was weise ist und thörigt in den Bemühungen und Bestrebungen desselben.

Die mythische Dichtung ist symbolisch oder allegorisch, und deutet dem Menschen die Sprache der Natur. Sie ist nicht Spiegel, wie die Fabel, sondern Aufschluß eines verborgenen. Von beiden mögen hier ein paar Beispiele stehen.

Parabel.

Auf jenem engen, unebnen Wege, der zur Pforte des Lebens führt, wandern die Pilger wunderbar daher.

Einige, in weisen, saubern Kleidern, messen und zählen die Schritte; plötzlich befällt sie ein Schwindel; sie stoßen ans kleinste Steinchen, fallen und beflecken ihr hellglänzendes Kleid.

Andre werden wie von Geisseln getrieben; sie setzen über Felsen und Klüfte, und haben nicht Zeit zu schwindeln. Sie kümmeren sich nicht um ihr Kleid, und unbefleckt fliegen sie ihren Weg dahin.

Einige, von scharfem Gesicht, sehen vorwärts, sehen umher, sehen zurück, verweilen und kommen nicht weiter; indeß andre sogar zurückgehen und etwas anders im Sinne zu haben scheinen, und kommen doch vorwärts.

Diese laufen, eilen, schwitzen, keuchen und fallen ohnmächtig nieder; jene scheinen müßig und ruhig, und kommen fort.

Einige fasten und martern sich ab, daß, wenn sie jetzt frisch daran wollen, ihnen Kräfte fehlen. Andre genießen die Gaben der Natur, und streben hinauf zum Himmel.

Kurz — menschliche Vorschriften und Regeln helfen bei dieser Wanderschaft wenig; auf die höchste Güte des Schöpfers und auf die lauterste Einfalt des Geschöpfs kommt alles an.

Joh. Valent. Andreä.

Die Lilie und die Rose.

Sagt mir, ihr holden Töchter der rauhen, schwarzen Erde, wer gab euch eure schöne Gestalt? denn warlich von niedlichen Fingern seyd ihr gebildet. Welche kleine Geister stiegen aus euren Kelchen empor? und welch Vergnügen fühltet ihr, da sich Göttinnen auf euren Blättern wiegten? Sagt mir, friedliche Blumen, wie theilten sie sich in ihr erfreuend Geschäft? und winkten sich zu, wenn sie ihr feines Gewebe so vielfach spannen, so vielfach zierten und stickten. —

Aber ihr schweigt, holdselige Kinder, und genießt eures Daseyns. Wohlan! mir soll die lehrende Fabel erzählen, was euer Mund mir verschweigt.

Als einst, ein nackter Fels, die Erde dastand: siehe, da trug eine freundliche Schaar von Nymphen den jungfräulichen Boden hinan, und gefällige Genien waren bereit, den nackten Fels zu beblumen. Vielfach theilten sie sich in ihr Geschäft. Schon unter Schnee und im kalten kleinen Grase fing die bescheidne Demuth an, und webte das sich verbergende Veilchen. Die Hoffnung trat hinter ihr her, und füllte mit kühlenden Düften die kleinen Kelche der erquickenden Hyacinthe. Jetzt kam, da es jenen sowohl gelang, ein stolzer, prangender Chor vielfarbiger Schönen. Die Tulpe erhob ihr Haupt: die Narzisse blickte umher mit ihrem schmachtenden Auge.

Viele andre Göttinnen und Nymphen beschäftigten sich auf mancherlei Art, und schmückten die Erde, frohlockend über ihr schönes Gebilde.

Und siehe, als ein großer Theil von ihren Werken mit seinem Ruhm und ihrer Freude daran verblüht war, sprach Venus zu ihren Grazien also: Was säumt ihr, Schwestern der Anmuth? Auf! und webet von euren Reitzen auch eine sterbliche, sichtbare Blüthe. Sie gingen zur Erde hinab, und Aglaja, die Grazie der Unschuld, bildete die Lilie: Thalia und Euphrosyne webten mit schwesterlicher Hand die Blume der Freude und Liebe, die jungfräuliche Rose.

Manche Blumen des Feldes und Gartens neideten einander; die Lilie und Rose neideten keine, und wurden von allen beneidet. Schwesterlich blühen sie zusammen auf einem Gefilde der Hora, und zieren einander: denn schwesterliche Grazien haben ungetrennt sie gewebet.

Auch auf euren Wangen, o Mädchen, blühen Lilien und Rosen; mögen auch ihre Huldinnen, die Unschuld, Freude und Liebe, vereint und unzertrennlich auf ihnen wohnen.

Herder.

§. 228.

Die eigentliche Fabel fällt bei jedem Volke in den Zustand seiner ersten Kultur. Sie ist Sittenbuch und Klugheitslehre für den noch kindlichen Menschen, und bleibt es oft, wie im Orient, durch Jahrhunderte.

Von arabischen Fabeldichtern ist Lockmann, von den indischen Pilpai, von den

persischen Sadi, mit seinem Rosengarten und Baumgarten unter uns bekannt.

Aus dem Orient kam diese Dichtart nach Griechenland, wo der Phrygier Aesop sie ausbildete.

Aphthonius ist bloßer Nachahmer. Gabrias oder der Diakon Ignatius, welcher seinen Namen usurpirte, steht noch tiefer.

Der heil. Cyrillus hat eine Reihe von Parabeln hinterlassen.

Von den römischen Fabulisten ist besonders Phädrus zu beachten. Wenn auch großentheils Nachahmer, hat er doch das Wesen und den Ton der Fabel glücklich aufgefaßt, und manche eigne Erfindung. Fl. Avianus ist unbedeutend.

Unter den neuern lateinischen Fabeldichtern sind Philelphi, Bevilacqua (unter dem Namen Abstemius) Gabr. Faerno und Desbillon zu bemerken.

Von den Italienern sind Verdizotti und Roberti bloße Nachahmer. Hoch über allen seinen Landsleuten steht Casti, nur daß ihm Zucht und Ehrbarkeit nicht immer heilig waren.

Unter den Britten hat Gay der Fabel zuerst die Geschwätzigkeit gegeben, welche ihr so

wenig ziemt. R. Lestrang ist nicht ohne Verdienst. Denis erscheint als Nachahmer der Franzosen, und Wilkie, Langhorne, Russel, so wie die übrigen englischen Dichter in dieser Gattung miskennen durchaus das Wesen der Fabel.

Die Franzosen besitzen einen Reichthum alter Fabeln von dem zwölften Jahrhundert an, welche Barbazan gesammelt hat. Auch die 1779 erschienenen fabliaux et contes enthalten manche schätzbare Stücke. Lafontaine hat die Fabel nur zu sehr nationalisirt, und das Interesse immer an die Erzählung geheftet. Lamotte gibt kaltes Räsonnement. Richer, Peselier, Aubert, Dorat, Peras, Barbe, Imbert, Piron, und verschiedene Neuer sind zum Theil nicht ohne poetisches Verdienst, aber immer weit von der Simplicität des Apologs entfernt.

Sauvigny's und St. Lambert's orientalische Fabeln verdienen Auszeichnung.

Die deutsche Fabel beginnt schon mit den Minnesingern, sie ziehen an durch den naiven, treuherzigen Ton, und die Einfalt der Darstellung. Scherz und Bodmer haben deren mehrere bekannt gemacht. Dasselbe gilt von Boner, den Oberlin herausgab. In dem Renner des Hugo von Trymberg kommen einige Fabeln oder Mähren vor, die eine satyrische Tendenz haben.

Burkard von Wallis benutzt oft fremde Erfindungen, immer aber ist er natürlich, kräftig, deutsch. Unter den neuern deutschen Fabulisten zeichnen wir billig aus: Hagedorn, Gellert, Michaelis, Willamov, Lichtwehr, Gleim, Lessing, Meißner, Pfeffel und Haller. Die meisten scheinen schon vergessen zu seyn.

§. 229.

Der Didactik gehört auch die Satyre an, wenn man sie als besondre Dichtart betrachtet, denn ihre Grundlage sind Gesinnungen und Urtheile, welche aber nicht der Verstand, sondern das Gefühl ausspricht. Der Satyriker ergreift scherzend das Ungereimte und Lächerliche oder strafend die Verkehrtheit in der Menschen Thun und Sitten, aber er will nicht belehren, sondern belustigen, oder auch das Gemüth ernster bewegen, wo er das Leben im Gegensatze mit der Idee darstellt.

§. 230.

Die Satyre ist allgemein oder persönlich. Wenn die letzte als Poesie gelten will, so muß sie sich zum Characterbilde erheben, oder die dramatische Form annehmen.

§. 231.

Der Satyriker ist auf das Gebiet der menschlichen Freiheit beschränkt, und muß sich hüten, seine Geißel gegen körperliche Gebrechen zu schwingen. Auch gibt es Gegenstände, welche durchaus kein Ausmahlen gestatten, sondern bloß angedeutet werden können, wenn das Bild nicht Ekel erregen soll, wie Swifts Gemählde einer Buhlschwester, in dessen Verdeutschung Alxinger die Farben noch kräftiger auftrug.

§. 232.

Der Satyriker wird um so tiefer auf seine Mitwelt wirken, je mehr er in das Leben der Zeit eindringt, aber alsdenn auch um so früher veralten. Züchtigt er aber solche Thorheiten und Verkehrtheiten, die ihren Keim in den Neigungen des Menschen haben, und zu allen Zeiten, nur unter andern Formen wiederkehren, dann werden seine Werke ein bleibendes Interesse haben, und sich immer selbst erklären.

§. 233.

Wählt der Satyriker die epische oder dramatische Form, und läßt er das Interesse der Form vorherrschen, denn gehört sein Gedicht nicht mehr der didactischen Satyre, sondern dem Epos oder

Dramen an, wie Buttlers Hudibras, die Comödien des Aristophanes und viele andre.

§. 234.

Die Parodie und das Travestiren gehören eigentlich auch der Satyre an. Jene macht den Dichter in seinem Kunstwerke lächerlich, indem sie seiner Begeisterung ein gemeines Bild unterschiebt; die Travestirung läßt den Gegenstand stehen, gibt ihn aber durch muthwillige Behandlung dem Gelächter preis.

§. 235.

Keine Dichtart kann des Metrums entbehren, am wenigsten die Satyre, welche ohnehin der Prose so nahe steht, obgleich einige der vorzüglichsten Satyriker unter den alten und mödernen sich der Prose bedienten. Lucian nähert sich inzwischen durch den Dialog der Poesie auch in der Form wieder.

Die Griechen mußten, da ihre Satyre mehr den lyrischen Character trug, auch ein lyrisches Metrum wählen. Die Römer schufen die didactische Satyre, und dafür schien ihnen der Hexameter angemessener. Die Neuern brauchen häufig den gereimten Alexandriner, den reimlosen fünffüßigen Jambus, oder auch den gereimten vierfüßigen

Jambus, mit Trochäen und Dactylen gemiſcht. Für den burlesken Ton, welcher der lachenden Satyre ſo gut läßt, eignet ſich dieſer letzte Vers beſonders. Göthe hat ſich deſſelben häufig bedient.

Als Beiſpiel geben wir hier eine kleine Perſonalſatyre von dem eben genannten Dichter.

Prolog zu den neueſten Offenbarungen Gottes, von Dr. C. Fr. Bahrdt.

Die Frau Profeſſorin tritt auf im Putz, den Mantel umwerfend. Bahrdt ſitzt am Pult ganz angezogen und ſchreibt.

Frau Bahrdt.

So komm denn, Kind, die Geſellſchaft im Garten
Wird gewiß auf uns mit dem Caffee warten.

Bahrdt.

Da kam mir ein Einfall von ungefähr,
(ſein geſchrieben Blatt anſehend.)
So redt' ich, wenn ich Chriſtus wär'.

Frau Bahrdt.

Was kommt ein Getrappel die Trepp' herauf?

Bahrdt.

's iſt ärger als ein Studentenhauf.
Das iſt ein Beſuch auf allen Vieren.

Frau Bahrt.

Gott behüt! 's ist der Tritt von Thieren.

Die vier Evangelisten mit ihrem Gefolg treten herein. Die Frau Doctorin thut einen Schrey. Matthäus mit dem Engel. Marcus begleitet vom Löwen; Lucas vom Ochsen. Johannes, über ihm der Adler.

Matthäus.

Wir hören, du bist ein Biedermann,
Und nimmst dich unsers Herren an:
Uns wird die Christenheit zu enge,
Wir sind jetzt überall im Gedränge.

Bahrdt.

Willkomm'n, ihr Herrn! Doch thut mir's leid,
Ihr kommt zur ungelegnen Zeit,
Muß eben in Gesellschaft 'nein.

Johannes.

Das werden Kinder Gottes seyn:
Wir wollen uns mit dir ergetzen.

Bahrdt.

Die Leute würden sich entsetzen:
Sie sind nicht gewohnt solche Bärte breit,
Und Röcke so lang und Falten so weit;
Und eure Bestien, muß ich sagen,
Würde jeder andre zur Thür 'naus jagen.

Matthäus.

Das galt doch alles auf der Welt,
Seitdem uns unser Herr bestellt.

Bahrdt.

Das kann nun weiter nichts bedeuten:
G'nug, ſo nehm' ich euch nicht zu Leuten.

Marcus.

Und wie und was verlangſt denn du?

Bahrdt.

Daß ich's euch kürzlich ſagen thu':
Es iſt mit eurer Schriften Art,
Mit euren Falten und eurem Bart,
Wie mit den alten Thalern ſchwer,
Das Silber fein geprobet ſehr,
Und gelten dennoch jetzt nicht mehr:
Ein kluger Fürſt der münzt ſie ein,
Und thut ein tüchtig's Kupfer drein!
Da mag's denn wieder fort curſiren!
So müßt ihr auch, wollt ihr ruliren,
Und in Geſellſchaft euch produciren,
So müßt ihr werden wie unſer einer,
Geputzt, geſtutzt, glatt, — 's gilt ſonſt keiner,
Im ſeidnen Mantel und Kräglein flink,
Das iſt doch gar ein ander Ding!

Lucas der Mahler.

Möcht' mich in dem Coſtume ſehn!

Bahrdt.

Da braucht ihr gar nicht weit zu gehn,
Hab' juſt noch einen ganzen Ornat.

Der Engel Matthäi.

Das wär' mir ein Evangelisten-Staat!
Kommt —

Matthäus.

Johannes ist schon weggeschlichen
Und Bruder Marcus mit entwichen.

Des Lucas Ochs
kommt Bahrdten zu nah, er tritt nach ihm.

Bahrdt.

Schafft ab zuerst das garst'ge Thier;

Lucas.

Mögen gar nichts weiter verkehren mit dir.

Die Evangelisten mit ihrem Gefolg ab.

Frau Bahrdt.

Die Kerls nehmen keine Lebensart an.

Bahrdt.

Komm, 's sollen ihre Schriften dran!

§. 236.

Die Satyre fängt an mit dem Griechen Archilochos, von welchen uns nur noch Fragmente übrig sind. Lucian und Julianus der Kaiser stehen als unübertroffene Meister da..

Unter den Römern sind Varro und Ennius bloß für die Historie der Poesie merkwürdig.

Lucilius ist persönlich, aber er hat schon den naiven, scherzenden Ton, welcher dieser Dichtart der angemessenste seyn mag. Die Sermonen des Horaz sind ihres Namens werth. Persius ist düster und dunkel durch Zeitbeziehungen, Juvenal immer ernst und heftig. Claudian hat die Satyre poetischer gemacht, indem er sie dem Epos näherte. Petron und Apulejus gehören eigentlich ganz der epischen Gattungen an.

Unter den Italienern sind die bedeutendsten: Ariosto, Alamanni, Peter von Arezzo, Salvator Rasa der Mahler, (auch seine Dichtungen haben den düstern Ton seiner Landschaften) Menzini, Caporali, Parini, Carlo Gozzi, Durante, ꝛc.

Unter den Spaniern: Gongora, Quevedo, die beiden Argensola, Castillejo.

Unter den Britten: J. Donne, Graf von Dorset, Graf von Rochester, Dryden, Walsh, Pope, Young, Churchill, Mallet, Samuel Johnson, Lloyd, vor allen aber Swift.

Unter den Franzosen: Regnier, naiv und derb, Boileau, Meister der eleganten Satyre, Voltaire, Palissot de Montenoy, Chenier, ꝛc.

Auf den deutſchen Boden hat die Satyre nie recht wurzeln wollen. Ulrich von Hutten iſt voll verzehrenden Feuers, ächt deutſch, wie kein andrer, nur gebricht es ihm an Poeſie. Rachel iſt platt und gemein, Caniz zu Geiſtarm, Haller kräftig aber oft unpoetiſch, Michaelis gedieh nicht zur Reife. Rabener und Liscov verdienen immer mit Ehre genannt zu werden, aber die Gegenſtände ihres Spottes ſind zu unbedeutend. Stolberg iſt mehr Didactiker als Satyriker. Falk hat die prophetiſchen Verheiſſungen Wielands unerfüllt gelaſſen. Göthe und Merk gehen den übrigen voran.

§. 237.

Die bisher abgehandelten Dichtarten ſind rein ſubjectiv. Es iſt immer die Individualität des Dichters, welche ſich mehr oder weniger darin ausſpricht. Wo er objectiv bildet, da bietet ſich ihm das Leben der Menſchen als Gegenſtand. Sitten und Handlungen machen den Stoff. Stellt er die Natur dar, im Gegenſatze mit der Kunſt, ſo entſteht die Idylle.

§. 238.

Die Idylle zeigt das Naive im Leben. Man hat mit Unrecht dieſe Dichtart unter die vermiſchten gerechnet, ſie gehört ganz der pragmatiſchen

Gattung an. Beschränkt sich der Bukoliker auf den Ausdruck von Gefühlen, so wird er Lyriker, wenn gleich diese Gefühle einem Hirten oder einer Hirtin in den Mund gelegt sind. Auch können die arkadischen Dichtungen nicht als Idyllen gelten, in welchen das wirkliche Leben einer der einfältigen Natur entfremdeten Zeit unter der Form eines poetischen Hirten Lebens erscheint. Ueberhaupt kann die Idylle weder zum Roman noch zum Drama werden, weder zum Sonett und Canzone noch zur Ballade. Das Naturleben, zu welchem der Dichter aus dem Kunstleben flüchtet, und welches er idealisch ausbildet, ist ein Zustand der Ruhe und des Friedens; kein dunkles Schicksal führt hier große Ereignisse herbei, keine wilden Leidenschaften verwirren den stillen, einfachen Gang des Daseyns, der Mensch hat noch keine schwere Schuld zu büßen, denn er ist noch nicht abgefallen von der Natur, und die Götter selbst gesellen sich noch freundlich zu ihm. Alle tragischen und komischen Motive fehlen. Auch darf der Dichter nicht selbst zum Hirten werden, wie so oft in den Sonetten und Canzonen der Spanier, Portugiesen und Italiener. Alle diese Gesänge so wie die Schäferromane und Schäferdramen sind Schäfermaskeraden, gut genug zur Belustigung eines leeren Abends, wobei man sich mit dem Zuschnitt der Draperie begnügt, und die feinen Stoffe und die Tanzmeister-Grazie nicht nur übersieht,

ſondern fordert als ein Stück des Decorums. Es hat der Kunſtlehre von jeher nichts mehr geſchadet als die Verwirrung der Begriffe, meiſt eine Folge der Verlegenheit, worin man ſich mit der Claſſification einzelner Producte befand, die man nicht gern als verunglückt erklären wollte, weil ſie Spuren einer genialen Hand verriethen.

§. 239.

Die Idylle iſt Darſtellung des Naturlebens als Gegenſatz mit Verfeinerung. Dieſes Naturleben ſteht aber zwiſchen zwei Extremen: zwiſchen Kunſt und Rohheit. Beide Klippen hat der Bukoliker ſorgſam zu vermeiden. In der Hirtenwelt kann er ſeine Idee am leichteſten realiſiren: die Jagd und der Fiſchfang ſind mit zu viel Müh und Noth umfangen, als daß ihnen eine poetiſche Seite abzugewinnen wäre, aber bei einem Hirtenvolke, unter einem milden Himmel, auf einem Boden, der wenig Anbau fordert, und die kleinen Bedürfniſſen genügſamer Menſchen vollkommen befriedigt, hier finden ſich alle Bedingungen, welche dem Idyllendichter die vollkommene Löſung ſeiner Aufgabe möglich machen: Gefühle, durch die Natur ſelbſt veredelt, Einfalt der Sitten, frommes Vertrauen, Liebe und Unſchuld und was wir ſonſt als das Eigenthümliche einer goldener Zeit anſehen.

§. 240.

Der Character der Idylle ist Heiterkeit und Anmuth; sie verschmäht das Rührende nicht, aber nie erhebt es sich in ihr bis zum Pathos. Die Situationen sind einfach, ohne dramatisches Interesse, aber anziehend durch das lautere Gemüth, welches in ihnen sich spiegelt. Ein Wettgesang, ein zärtliches Gespräch, ein harmloser Scherz, Ausdrücke wohlwollender Neigungen machen den Inhalt aus, und bestimmen das Colorit.

§. 241.

In der Idylle ist es, wo die mahlerische Poesie ihre eigenthümliche Stelle findet, als welche für sich allein nicht bestehen mag. Hier ist die Scene nichts weniger als zufällig und bedeutungslos, denn der Mensch ist hier eins mit der Natur, und der kindliche Sinn, womit er an ihr hängt, die Empfänglichkeit für ihre Sprache machen einen Theil von dem Reitz der Idylle aus. Gesner und Müller haben dies treflich verstanden.

§. 242.

Auch die mythischen Dichtungen geben dem Bukoliker oft fruchtbaren Stoff. Das Volk der Satyrn und Faunen, die Naiaden und Dryaden, überhaupt der größere Theil der alten Götterwelt

gehört wesentlich in jene goldne Zeit, in welche der Dichter gewöhnlich die Scene der Idylle verlegt. Wie da der Mensch noch eins ist mit der Natur, so sind die Götter noch freundliche Genossen der Menschen. Auch das Wunderbare, wie z. B. die Verwandlung, ist hier oft von treflicher Wirkung.

§. 243.

Die alte und die moderne Idylle sind nicht wesentlich verschieden, das Naive ist die Basis von beiden. Aber der Mensch, wenn er auch der Natur noch so treu bleibt, nimmt immer etwas von der Farbe der Zeit an, mit der Gestalt des Lebens ändern sich seine Begriffe und Verhältnisse, darum ist unser Naturleben, wo es sich noch findet, ein ganz anderes, als das Naturleben der Alten, so wie auch unsre Verfeinerung eine andre ist. Wenn daher der idyllische Dichter seine Scene in unsre Zeit verlegt, so wird er zwar immer noch das Naive darstellen, nur kann dieses Naive nicht das der theokritischen Zeiten oder des patriarchalischen Zeitalters seyn. Hieraus ergibt sich, inwiefern unser Haus- und Landleben Gegenstand der Idylle seyn könne.

§. 244.

Das komische ist der Idylle nicht fremd, denn das Naive nimmt gern seine Farbe an, aber die

Satyre bleibt billig von diesem Gebiete ausgestoßen. Die Stadteklogen einiger englischer Dichter haben so wenig mit dem bukolischen Gedichte gemein, als Fontenelle's Schäfer mit den Hirten Theokrits oder Gesners.

Als Beispiel mag die meisterhafte Voßische Nachbildung einer Ovidischen Idylle dienen.

Philemon und Baucis.

Wanderer, fern wohl kamst du in Phrygien, daß du des Tempels
Ruhm noch nimmer gehört, und die heilige Wundergeschichte.
Setze dich hier: denn du scheinst, kraftlos von der Hitze des Weges,
Nicht viel weiter zu können, bevor einbreche der Abend:
Hier auf schwellendes Moos, und begnüge dich, daß dir ein Kuhhirt
Von einfältigem Sinn es verkündige. Jeglichen Neumond
Opfert der Priester im Hain, und erzählt dem Volke das Wunder.
Dieser See, wie er sagt, war einst die fruchtbarste Gegend
Phrygiens, reich an Heerden, und reich an mancherlei Feldfrucht,
Reich an Oel und Wein und Honige; jetzt, wie du schauest,

Treibt nur Kibitz und Taucher sein Werk, und der fischende Reiger,
Auf weitsumpfiger Flut, und der einsame Nachen des Anglers.
Woher, fragt dein Gesicht, die Verwandelung? Höre die Antwort.
Jupiter wandelte hier und Merkur in sterblicher Bildung,
Daß sie den Uebermuth und die Frömmigkeit jenes Geschlechtes
Prüfeten: denn nicht Opfer, nur Handlungen ehren die Gottheit.
Müden Fremdlingen gleich, begrüßten sie jeglichen Landhof,
Der die gesegnete Flur durchschimmerte, flehend um Brosam,
Oder um kühlende Milch, und ein Obdach gegen den Nachtsturm:
Aber bei allen umsonst. Hier hemmeten Schlösser und Riegel,
Dort ein geitziger Vogt; dort schmähte der Wirth aus dem Fenster,
Oder die Magd, und drohte den Hund von der Kette zu lösen.
Schon am Ende der Flur, im Beginn aufstarrender Hügel,
Sahn sie ein niedriges Häuschen, gedeckt mit Halmen und Schilfrohr;
Vorn von Bäumen umgrünt: wo der Greis Philemon und Baucis
Wohnte, sein redliches Weib, gleichalterig, gleicher Gesinnung.
Hier durchlebeten beide die blühenden Tage der Jugend,

Hier auch naheten beide dem sanft auflösenden Alter,
Weder mit Wunsch des Todes noch Furcht, nein ruhig erwartend
Ihr vollendendes Ziel: mit wenigem lebten sie sparsam,
Fleißig und immer vergnügt, in unverleugneter Armuth.
Kinder fehlten allein den glücklichen; aber sie trugen
Demuthsvoll, was der Rath allgütiger Götter verhänget.
Fragen durft' auch keiner nach Herrschaft oder Gesinde;
Zwei war das sämtliche Haus; und statt des Befehls und Gehorsams,
Galt nur liebender Wunsch, und nicht theillose Vollendung.
Als der Donnerer nun die winzige Hütte betrachtet,
Und sich gefreut, wie vom Anger die wiederkäuende Kuh ihn
Anschnob, ruhig gestreckt, und ein Zickelchen oben vom Felsen
Ihn neugierig erforscht', als fodert' es laubiges Reisig;
Jetzo trat er gebückt mit dem Sohn in das niedrige Pförtlein.
Freundlich erhob sich der Greis, und warf das Geflecht aus den Händen,
Welches der Bienenjugend er wölbete, und sie begrüßend
Bot er dem älteren Gaste den eigenen Sessel zum Ausruhn;
Während die Frau, mit der Spindel beschäftiget, gerne dem jüngern
Auswich, und ihr Stühlchen mit grobem Geweb' ihm bedeckte.

Sie nun trat an den Heerd, und die glimmende Asche zerwühlend,
Weckte sie gestriges Feuer, und legt' um den rauchenden Löschbrand
Säuberlich trockenes Laub, und harzigen Kien und gedörrte
Tannenrind', und blies es mit keichendem Athem in Flammen;
Stieg dann die Leiter empor, und nahm des gesammelten Reisigs,
Knickt' es entzwei, und umhäufte das Kesselchen über dem Dreifuß,
Samt dem irdenen Topfe, der hohl auf Ziegel gestellt war:
Reinlich beid', und gefüllt mit dem sprudelnden Borne des Felsens.
Aemsig rupfte sie jetzo des Kohls braungrünliche Blätter,
Kraus und zart, die der Mann im triebsamen Garten gesammelt,
Spülte sie aber und aber, und schüttete dann in den Kessel.
Jener indeß hob schwer den geräucherten Rücken des Schweines
Mit zweizackiger Gaffel herab von der russigen Latte;
Und nachdem er sein Messer auf sandiger Schwelle gewetzet,
Schnitt er mit ärmlicher Mild' ein Stück vom langegeschonten
Schulterspeck auswählend, und warfs in den brodelnden Kessel.
Bei dem Geschäfte verkürzten der freundliche Wirth und die Wirthin

Jenen die Zeit mit Gespräch und Erzählungen traulichen Inhalts,
Ohn' erst Wer? und Woher? die ermüdeten Gäste zu fragen:
Von des geerbeten Grundes Ertrag', und den üppigen Nachbarn;
Auch von der einzigen Kuh und den Zickelchen; auch wie der Maulwurf
Heuer im Garten gehaust, und die Raup' und der schädliche Erdfloh;
Dann wie die stechende Sonn' und die streifigen Wolken am Himmel
Sicherlich Regen und Sturm andeuteten, nach der Erfahrung.
Hört ihr den Laubfrosch quacken, ihr Fremdlinge? sagete Baucis:
Seid ihr klug, so verweilt, wie ernst auch euer Geschäft ist,
Hier im Trocknen die Nacht, und nehmet vorlieb, was ihr findet!
Neben dem Heerd' auch hing mit dem Oehr' am hölzernen Nagel
Eine buchene Wanne, so blank von der Alten gescheuert,
Wie die Geräthe der Milch; denn Reinlichkeit lag ihr am Herzen.
Diese trägt sie nunmehr vor die Fremdlinge, gießet des Topfes
Siedendes Wasser hinein, auf Ehrenpreiß und Kamillen,
Mengt dann Kühlung der Quelle zum dampfenden, oft mit dem Finger
Prüfend das laue Gemisch; und die seligen Geber des Guten

Senken die Füß' entsohlt in des lieblichen Bades Erfrischung.
Drinnen im Kämmerlein hatte der Greis zum Lager des Mittags
Weich ein Polster gestopft mit fedrichten Kolben des Teichschilfs,
Ueber dem weidnen Gestell, das er selbst im Winter geflochten.
Dieses umhüllen sie nun mit Teppichen, die sie gewöhnlich
Nur zum festlichen Mahl ausbreiteten; aber auch diese
Waren schlecht und veraltet, der weidenen Flechte nicht unwerth.
Hierauf ruhn die Götter, Philemons Bitte gewährend.
Zitternd trägt nun Baucis den Ahorntisch aus dem Winkel;
Aber der Tisch, wie sehr sie ihn stellt' auf dem höckrichten Estrich,
Wackelte; unter dem Fuß, der zu kurz war, steckt sie ein Scherblein.
Jetzo schmückt sie die Tafel mit duftenden Blumen und Kräutern
Im vielfarbigen Korb, mit Herbstnarcissen und Krokus,
Aster und Nelk' und Viol', auch Majoran und Lavendel;
Setzt dann Oliven darauf, und eingemachte Kornellen,
Rettige, und den Salat von Endivien, Reitze des Hungers,
Weichen Käs' und Eier, in glühender Asche gewendet:

Alles auf irdnem Geschirr; und ein zierliches Körbchen voll Brotes,
Locker und frisch. Auch bringet der Greis den künstlich geformten
Alten Familienkrug, mit jährigem Moste gefüllet;
Und drei buchene Becher, zu festlichem Schmaus in der Kiste
Aufbewahrt, (denn er selbst und Baucis tranken gemeinsam,)
Bunt geschnitzt, und die Höhlung mit gelbem Wachse gefirnißt.
Aber die ämsige Baucis entfernte sich oft aus der Kammer,
Und besorgte den Heerd hausmütterlich, schürend das Feuer,
Oder den Kohl aufregend, daß nicht anbrennte die Speise,
Auch zur Würz' einmischend Kastanien. Als sie anjetzo
Blasend aus heißer Kell' ihn kostete, fand sie ihn völlig
Gar, und hob ihn vom Feuer, und trug in dampfender Schüssel
Ihn zu den Gästen hinein, und nöthigte. Fröhliches Muthes
Langten die Himmlischen zu, und rühmten das köstliche Gastmahl.
Als nun jene das Herz mit kräftiger Speise gesättigt,
Bringt die geschäftige Baucis den wohlgeordneten Nachtisch.
Lieblich prangt in Körben die Haselnuß und die Wallnuß,

Lieblich der Mandelkern, auch die ſüße Feig' und Granate,
Purpurtrauben zu goldnen geſellt, auf geringeltem Weinlaub,
Eine Melon', und Pflaumen, mit zarter Bläue beduftet,
Birnen, ſaftig und gelb, und rothgeſprenkelte Aepfel.
Mitten ſteht ein Teller mit würzigem Scheibenhonig,
Der aus weißem Gewirk hervorquillt. Aber vor allem
Dienet das Mahl zu erfreuen des oft anmahnenden Paares
Heiteres Aug' und Herz, nicht karg mittheilend, noch ungern.
Jetzo bemerket der Greis, daß, wie oft er den Fremdlingen einſchenkt,
Doch nicht ſchwindet der Wein, und der Krug ſich immer von neuem
Selbſt anfüllt; auch dünkt ihn, der Wein ſei beſſer, denn anfangs.
Staunend ſagt er das Wunder der neben ihm ſitzenden Gattin
Leiſ' ins Ohr; auch bemerkte ſie ſelbſt; mit erſchrokkenem Antlitz
Heben ſie bleich und zitternd die Hände, und flehn zu den Gäſten:
Seid uns gnädig, ihr Götter! verzeiht der armen Bewirthung!
Flehns, und ſpringen empor, die einzige Gans, die das Häuschen
Nächtlich vor Dieben bewacht, den himmliſchen Gäſten zu opfern.
Aber es flattert die ſchreiende Gans mit erhobenem Fittig

Weit von den Alten voraus, die schwer arbeitend und langsam
Wanken, die Arme gestreckt; und scheu in die Winkel entflieht sie.
Endlich ereilt sie den Sitz der Unsterblichen; jene verbieten
Ihren Tod; und der Vater beginnt mit freundlicher Hoheit:
Wir sind Götter, und kommen, Gericht zu halten des Todes
Ueber die schwelgende Rotte der Freveler. Aber damit nicht
Ihr unschuldige sterbt mit den schuldigen; rettet euch eilend
Dort auf das hohe Gebirg', und entflieht aus dem Thal des Verderbens!
Rufts, und geht mit dem Sohne voran; ihm folgen die Alten,
Zitternd das Knie', auf Stäbe gestützt den wankenden Fußtritt.
So die Hügel hinan, und des Bergs pfadlose Verwildrung,
Klimmen sie bang' aufseufzend. Doch jetzt nicht weiter vom Gipfel
Mehr entfernt, als flieget der Pfeil von des Jünglinges Bogen,
Hören sie Sturm und Geheul und den Hall dumpfkrachender Donner
Unten im Thal, und ein Brausen, wie hoch aufbrandender Wasser.
Angstvoll wenden die Alten den Blick, und schaun voll Entsetzens
Ringsum Flur und Häuser versenkt in die steigende Sündfluth,

Die am Gebirg' aufſchäumt', und dort mit zerfallenden Trümmern
Strudelte, dort wehklagendes Vieh, dort Menſchen umhertrug,
Mütter und Greiſ' und Mädchen, um Bäume geſchmiegt, in Verzweiflung.
Ihre Hütte nur ſteht auf grün hinſchlängelndem Vorland',
Einſam, von Wogen umrauſcht, mit friedlich dampfendem Strohdach.
Aber indem ſie erſtaunt, und der Nachbarn Schickſal bejammernd,
Hinſchaun; wandelt die Hütte zum Tempel ſich: Seulen von Marmor
Tragen das goldene Dach, und ruhn auf marmornen Stufen.
Betend ſtreckt Philemon die Händ', und die zitternde Baucis.
Aber Jupiter ſpricht mit huldreich lächelndem Antlitz:
Faſſe dich, redlicher Greis, und du des redlichen Mannes
Würdiges Weib; wir ſind, auch züchtigend, Geber des Guten.
Sagt, wie lohnen wir euchs, daß ihr ſo freundlich uns aufnahmt?
Alſo der Donnergott, und athmete ſelber dem Alten
Muth ins Herz und Vertraun. Mit Baucis redet Philemon
Weniges; und er enthüllt den gemeinſamen Rath voll Demuth:
Würdigt uns, Prieſter zu ſeyn in eurem heiligen Tempel,
Ihr allgütigen Götter, und weil wir in friedlicher Eintracht

Stets mit einander gelebt, so flehen wir, nehmt uns in Einer
Stund' hinweg, und keiner begrab' einst weinend den andern!
Also beteten sie; und Jupiter winkte Gewährung,
Führte sie dann zum Tempel hinab, und verschwand mit dem Sohne,
Schnell wie ein Wetterstrahl, in die fernhin donnernden Wolken.
Lange noch lebten sie beid' in des vielgefeierten Tempels
Schattenhain, und pflegten des Heiligthums und des Altars,
Priesterlich; daß in Lieb' und Frömmigkeit wuchsen die Menschen.
Endlich schwach und gebückt von hohem Alter und schneeweiß,
Saßen sie einst am Abend auf mosigem Steine des Bornes,
Hand in Hand, und redeten viel von den Tagen der Jugend,
Und von der nahen Verjüngung des sanft umwandelnden Todes.
Abendlich ruhte der See, und spiegelte Felsen und Bäume,
Leichtes Gewölks Goldsaum, und die duftige Sichel des Neumonds.
Jetzt mit feierlich stiller Bewunderung sahn sie der Sonne
Strahlenden Untergang, des heiteren Tages Verkünder,
Ueber den schauernden See. Da erfüllte sie herzliche Sehnsucht,
Unterzugehn, wie die Sonne, zu jenem verklärteren Aufgang.

Ihnen däucht', als sänken sie um in sanften Schlummer,
Wie er in schwüler Stunde den Wanderer unter des Bächleins
Duftender Erle beschleicht. Doch schnell, in der süßen Betäubung,
Sahn sie bestürzt, wie sie beid' als sprossende Bäum' in den Boden
Wurzelten, Baucis als Linde, bei ihr als Eiche Philemon.
Als nun beid', in dem ängstlichen Traum, die belaubeten Arme
Gegen einander gestreckt, sich mit Inbrunst: Theuerste Baucis,
Lebe wohl! zuriefen, und: Lebe wohl, mein Philemon!
Wars als erwachten sie schnell; und sie wandelten, Jüngling und Jungfrau,
Schöner denn Sterbliche sind, durch blühende Schattengefilde.
Aber Merkur, ein Retter aus Noth abscheidenden Frommen,
Liebevoll in Gestalt des bewirtheten Gastes erscheinend,
Führte sie, Hand in Hand, zu der seligen Geister Versammlung.
Dort, o Fremdling, grünen die heiligen Bäum' an dem Ufer
Seit Jahrhunderten schon, hochalterig, nimmer veraltend.
Ländliche Weihegeschenk' umhangen sie: Kränze Verlobter,
Und hochzeitliche Schleyer der Bräut', und Locken der Jugend,
Auch Schalmeien der Hirten, die Menschlichkeit sangen und Schönheit.

Hierher trägt die Mutter ihr Kind, und säugt in dem Schatten;
Hier wird der Knabe geweiht zum Jünglinge! hier, wer den Haushalt
Neu beginnt; hier schwört man Gesetz und Ordnung und Gleichheit.
Wer dem Schatten sich naht, dem bebt die entzückende Sehnsucht
Wohlzuthun in das Herz, und heißes Vertraun zu den Göttern.
Pflücke die Blumen des Thals, o Wanderer; daß du in Ehrfurcht
Deinen Kranz aufhängest der Menschlichkeit, und dich belohne
Fröhlicher Muth und Gedeihn; ob du wallfahrst, oder daheim seyst!
Rufe das Vieh mit dem Horn, Endymion, aus dem Gebüsche,
Daß wir zur Hürd' eingehen; schon dunkelt es. Aber, du Fremdling,
Hebe die Bürd' auf die Achsel, und folge mir unter mein Strohdach
Dort an der waldigen Bucht, wo des Heerdes Flamm' in der Dämmrung
Lieblich glänzt, und der Rauch am funkelnden Himmel emporwallt.

§. 245.

Die vorzüglichsten Idyllendichter sind:

Griechen: Theokrit. Das Hirtenleben in den Fluren von Sicilien bot ihm schon eine poetische Seite. Bion und Moschos, welche aber kaum

mehr für Bukoliker gelten können. Alle drei sind von Voß übersetzt.

Römer: Virgil, der die Form der Idylle mehr zum Gelegenheitsgedicht benutzte, ebenfalls von Voß übersetzt. Nemesianus und Calpurnius.

Neuere Lat. Dichter: Sannazar, Vaniere, Vida.

Spanier: Peter de Padilla, Fürst von Esquilache, Villegas, Gil Polo, G. de la Huerta.

Portugiesen: Ribeyro, Miranda, Sotomayor, Castro, Camoens, Lobo.

Engländer: Spenser, W. Brown, J. Gay, Philipps, Collins, Cuningham, G. Smith, Irwin.

Franzosen: Ronsard, M. de Racan, Leonard, Leclerc, Jauffret.

Deutsche: Kleist hat das Wesen dieser Dichtart verkannt. Gesner schuf sich ein eignes Ideal, und wird darin immer einzig bleiben. Mahler Müller, der erste Dichter im Mahlerischen. J. Fr. Schmidt. Voß, der Schöpfer der deutschen Idylle.

§. 246.

Unter den Begriff der epischen Dichtarten faßt man gewöhnlich die Ballade, die Romanze, die poetische Erzählung, den Roman und das eigentliche Epos. Mit dem Drama haben sie die Handlung als Basis gemein, aber jede gestaltet ihren Stoff eigenthümlich nach dem Bedürfniß ihrer Form.

§. 247.

Die Ballade liebt das Schauerliche und Wunderbare. Sie beschränkt sich auf eine tragische Situation, wodurch sie das Gemüth in Anspruch nimmt, oder auf eine fantastische Erscheinung, welche sie, wie eine Nebelgestalt, dem Auge vorübergleiten läßt. Oft deutet sie die aufgeführten Personen nur dem Alter und Geschlecht nach an, ohne ihnen eine bestimmte Physiognomie zu geben, und unterscheidet sich auch dadurch, und nicht bloß durch rhythmische Form von der poetischen Erzählung, denn diese muß nothwendig ihre Handlung an bestimmte Neigungen und Leidenschaften anknüpfen; sie kann der Charactere nicht entbehren. Als Muster einer Ballade wählen wir Göthe's

Erlkönig.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
„Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
„Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
„Meine Mutter hat manch güldenes Gewand." —

Mein Vater, mein Vater, und höreſt du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? —
Sey ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind. —

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
„Meine Töchter sollen dich warten schön;
„Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
„Und wiegen und tanzen und singen dich ein."

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düsteren Ort? —
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau. —

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
„Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt." —
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan! —

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Müh und Noth;
In seinen Armen das Kind war todt.

§. 248.

Die Ballade kann sich auch mehr der dramatischen Form nähern, aber immer wird sie den lyrischen Character als vorherrschend beibehalten müssen. Eine der rührendsten dieser Art ist folgende altschottische

Ballade.

Dein Schwerdt, wie ists von Blut so roth?
Edward, Edward!
Dein Schwerdt, wie ists von Blut so roth —
Und gehst so traurig da! — O!
Ich hab geschlagen meinen Geyer todt,
Mutter, Mutter!
Ich hab geschlagen meinen Geyer todt,
Und das, das geht mir nah! — O!
Dein's Geyers Blut ist nicht so roth!
Edward, Edward!
Dein's Geyers Blut ist nicht so roth,
Mein Sohn, bekenn mir frey! — O!
Ich hab geschlagen mein Rothroß todt!
Mutter, Mutter!
Ich hab geschlagen mein Rothroß todt!
Und's war so stolz und treu! O!
Dein Roß war alt und hasts nicht noth!
Edward, Edward!
Dein Roß war alt und hasts nicht noth!
Dich drückt ein ander Schmerz! O!
Ich hab geschlagen meinen Vater todt,
Mutter, Mutter!

Ich hab geſchlagen meinen Vater todt,
Und das, das quält mein Herz! O!
Und was wirſt du nun an dir thun?
Edward, Edward!
Und was wirſt du nun an dir thun?
Mein Sohn, bekenn mir mehr! O!
Auf Erden ſoll mein Fuß nicht ruhn!
Mutter, Mutter!
Auf Erden ſoll mein Fuß nicht ruhn!
Will wandern über Meer! O!
Und was ſoll werden dein Hof und Hall,
Edward, Edward!
Und was ſoll werden dein Hof und Hall,
So herrlich ſonſt und ſchön! O!
Ach! immer ſtehs und ſink' und fall,
Mutter, Mutter!
Ach immer ſtehs und ſink' und fall,
Ich werd' es nimmer ſehn! O!
Und was ſoll werden dein Weib und Kind,
Edward, Edward!
Und was ſoll werden dein Weib und Kind,
Wann du gehſt über Meer — O!
Die Welt iſt groß! laß ſie betteln drinn,
Mutter, Mutter!
Die Welt iſt groß! ſie betteln drinn,
Ich ſeh ſie nimmermehr! — O!
Und was ſoll deine Mutter thun?
Edward, Edward!
Und was ſoll deine Mutter thun?
Mein Sohn, das ſage mir! O!
Der Fluch der Hölle ſoll auf Euch ruhn,
Mutter, Mutter!
Der Fluch der Hölle ſoll auf Euch ruhn,
Denn ihr, ihr rieth es mir! O.

§. 249.

Die Romanze war urſprünglich Eins mit der Ballade. Verſchiedene Völker hatten verſchiedene Benennungen für eine und dieſelbe Sache. Später ward es gewöhnlich, den erſtern Namen für die ernſtern, den zweiten für die ſcherzhaften und komiſchen Gedichte dieſer Art zu brauchen. Die Romanze in dieſem Sinne ſcheint durch die komiſche Oper entſtanden, oder wenigſtens allgemeiner verbreitet worden zu ſeyn. Ihre Ausbildung verdankt ſie den franzöſiſchen Dichtern, welche ſich überhaupt zum Scherze neigen, und bei denen auch die Zärtlichkeit mehr den ſpielenden als den ſentimentalen Ton hat. Der Romanzendichter traveſtirt entweder das Religiöſe, Mythiſche und Heroiſche, wie Bürger in der Europa und Frau Schnipps, oder er wählt ſeine Situation, wie der Luſtſpieldichter, aus dem wirklichen Leben, wie Löwen und die meiſten franzöſiſchen Dichter.

Uebrigens haben die Ballade und Romanze mit allen epiſchen und dramatiſchen Dichtarten die drei Hauptmomente: Expoſition, Verwicklung und Auflöſung gemein.

Die vorzüglichſten Balladen finden ſich unter den altſchottiſchen und altengliſchen Liedern, deren größten Theil Percy geſammelt hat, und wovon die ſchönſten in Herders Volksliе-

dern und in Urſinus Balladen und Liedern überſetzt ſtehen.

Auch die alten romaniſchen Sprachen ſind an dieſer Dichtart ſehr reich. Die hierher gehörigen Anthologieen ſind ſchon oben unter der Literatur der lyriſchen Poeſie aufgeführt worden.

Unſre altſchwäbiſchen Balladen hat, mit altengliſchen, Bodmer 1780 herausgegeben.

Bürger iſt unter allen Neuern der erſte Balladendichter, und ſeine Leonore kann als das erſte Muſter in dieſer Gattung gelten. Schiller, Göthe, Stolberg und A. W. Schlegel ſchließen ſich zunächſt an ihn an.

Die Romanze haben Löwen, Schiebeler, Langbein, Michaelis u. a. beſonders ausgebildet.

§. 250.

Handlung iſt das Weſen der poetiſchen Erzählung. Der erzählende Dichter kann ſich der naiven oder der rührenden, der heroiſchen oder der komiſchen Motive bedienen, je nachdem es Gegenſtand und Neigung erfordern; nur muß er ſtreben, ſeinen Stoff in eine vollendete ſchöne Form zu bringen.

§. 251.

Die poetiſche Erzählung beſchränkt ſich gewöhnlich auf eine Handlung von geringem Umfang, ohne epiſodiſche Abſchweifungen, und darin ſo wohl als durch den rhythmiſchen Ton, der ſich in ſeiner raſchen Bewegung der Lyrik in etwas nähert, unterſcheidet ſie ſich vom Roman; vom Epos aber durch die ſtete Beziehung der Handlung auf eine Hauptperſon, auf welche der Erzähler das Intereſſe zuſammen hält.

§. 252.

Der Stoff kann aus der heroiſchen oder mythiſchen Welt, aus dem Reiche der Feen und Elfen genommen werden, oder auch rein hiſtoriſch ſeyn; immer aber muß er in ſich den fruchtbaren Keim einer poetiſchen Entwicklung enthalten.

§. 253.

Das Wunderbare und das ihm ſo nahe befreundete Romantiſche werden in der poetiſchen Erzählung oft mit Glück angewendet werden können. Auch das Religiöſe iſt in der neuern Zeit dazu benutzt worden, und hat einer eignen Art, der Legende, das Daſeyn gegeben.

§. 254.

Für die erotiſche und ſcherzhafte Erzählung ſcheint ſich der gereimte, unſtrophiſche vier und fünffüßige Jambus im Wechſel mit Anapäſten am beſten zu ſchicken; für die naive und bürleske der gereimte vierfüßige Jambus mit Dactylen untermiſcht und in alterthümlicher Wortfügung, wie in folgender

Legende.

Als noch, verkannt und ſehr gering,
Unſer Herr auf der Erde ging,
Und viele Jünger ſich zu ihm fanden,
Die ſehr ſelten ſein Wort verſtanden,
Liebt er ſich ganz über die Maßen
Seinen Hof zu halten auf den Straßen,
Weil unter des Himmels Angeſicht
Man immer beſſer und freyer ſpricht.
Er ließ ſie da die höchſten Lehren
Aus ſeinem heiligen Munde hören;
Beſonders durch Gleichniß und Exempel
Macht er einen jeden Markt zum Tempel.

So ſchlenderr' er, in Geiſtes Ruh,
Mit ihnen einſt einem Städchen zu,
Sah etwas blinken auf der Straß,
Das ein zerbrochen Hufeiſen was.
Er ſagt zu St. Peter drauf:
Heb' doch einmal das Eiſen auf!

Sanct Peter war nicht aufgeräumt,
Er hatte so eben im Gehen geträumt,
So was vom Regiment der Welt,
Was einem jeden wohlgefällt:
Denn im Kopf hat das keine Schranken;
Das waren seine liebsten Gedanken.
Nun war der Fund ihm viel zu klein,
Hätte müssen Kron und Scepter seyn;
Aber wie sollt' er seinen Rücken
Nach einem halben Hufeisen bücken?
Er also sich zur Seite kehrt
Und thut als hätt' er's nicht gehört.

Der Herr, mit seiner Langmuth, drauf
Hebt selber das Hufeisen auf,
Und thut auch weiter nicht dergleichen.
Als sie nun bald die Stadt erreichen,
Geht er vor eines Schmiedes Thür,
Nimmt von dem Mann drei Pfenning dafür.
Und als sie über den Markt nun gehen,
Sieht er daselbst schöne Kirschen stehen,
Kauft ihrer, so wenig oder so viel,
Als man für einen Dreier geben will,
Die er sodann nach seiner Art
Ruhig im Aermel aufbewahrt.

Nun gings zum andern Thor hinaus,
Durch Wies' und Felder ohne Haus,
Auch war der Weg von Bäumen bloß;
Die Sonn schien, die Hitz war groß,
So daß man viel an solcher Stätt'
Für einen Trunk Wasser gegeben hätt',
Der Herr geht immer voraus vor allen,
Läßt unversehens eine Kirsche fallen.

Sanct Peter war gleich dahinter her,
Als wenn es ein goldner Apfel wär;
Das Beerlein ſchmeckte ſeinem Gaum.
Der Herr, nach einem kleinen Raum,
Ein ander Kirſchlein zur Erde ſchickt,
Wornach Sanct Peter ſchnell ſich bückt.
So läßt der Herr ihn ſeinen Rücken
Gar vielmal nach den Kirſchen bücken.
Das dauert eine ganze Zeit.
Dann ſprach der Herr mit Heiterkeit:
Thät'ſt du zur rechten Zeit dich regen,
Hätt'ſt du's bequemer haben mögen.
Wer geringe Ding wenig acht't
Sich um geringere Mühe macht.

§. 255.

Von den Griechen gehören Hero und Leander von Muſäus, und der Raub der Helena von Koluthus, welche man ſonſt den epiſchen Poemen beizählte, offenbar hierher.

Ovids Metamorpoſen bilden einen ſchönen Cyclus mythiſcher Erzählungen, und ſind das einzige, was die Römer in dieſer Art beſitzen.

Von den erzählenden Dichtern der Britten ſind zu bemerken: Chaucer, Dryden, Prior, Gay, Langhorne ꝛc. Mehrere trefliche Erzählungen befinden ſich in den Sammlungen von Dodley und Johnſon.

Schon unter den ältesten Dichtern Frankreichs finden sich herrliche Erzähler, wie Wilhelm von Lorris und Jean de Meun, die Verf. des Romans von der Rose, Alain, Chartier, Karl von Orleans, Villon, Peter Michault u. m. a. Unter den Neuern glänzen hervor: Marot, Rabelais, Lafontaine, J. B. Rousseau, Piron, Voltaire, Dorat, Bernard, Imbert, ꝛc.

Die frühere Periode unsrer Poesie enthält auch in der Erzählung manches treffliche von Conrad von Würzburg, Hartmann von Ouwe, Heinrich von Ofterdingen, Biterolf, Konrad Fleck, Heinrich von Veldig, Nithart, Hans Sachs u. a. was großentheils ungedruckt oder selten ist, aber durch die vereinten Bemühungen von Hagens, Büschings und Docens nun zu Tage gefördert wird.

Von den neuern nennen wir: Hagedorn, Gellert, Michaelis, Wieland, v. Thümmel, Heinse, Pfeffel, Nicolay, Langbein, Rosegarten, Göthe, Steigentesch ꝛc.

§. 256.

Der Roman gestaltet das Leben selbst poetisch, oder er knüpft es an die Geisterwelt an,

oder zeigt scherzend die Verirrungen des menschlichen Gemüths. So entsteht der eigentliche Roman, das Märchen und der komische Roman.

§. 257.

Die Einheit wird entweder durch die Idee vermittelt, wie im Doquichotte, oder sie liegt in der Handlung, und ist dramatisch, wie in der Genovefa.

§. 258.

Liebe ist das Princip des eigentlichen Romans, denn sie ist die einzige poetische Seite des modernen Lebens. Wo sie sich mit Heroismus und mit Religiösität paart, da erhalten die Werke dieser Gattung ihren ursprünglichen Farbenton, zumahl jene Gemüthlichkeit, wodurch die alten Volksbücher so anziehend sind.

§. 259.

Keine Dichtart ist so klimatisch und so abhängig von Zeit und Boden, als der Roman. Wie eigenthümlich auch die Phantasie das Leben bilden mag, und wie sehr sie sich von den umgebenden Gestalten loszureissen sucht, immer wird doch etwas von der Zeit und dem Vaterlande des Dichters durchschimmern, denn nie kann er ihre Einwirkungen in sich

selbst vertilgen. Darin liegt der Grund, warum alle späteren Versuche in Ritterromanen mehr oder weniger verunglücken mußten.

260

Der Roman fordert, wie das Epos und das Drama, ein fortschreitendes Interesse durch eine natürliche Verwicklung und eine befriedigende Lösung derselben. Auch hier muß die Nemesis eintreten, die man so oft mit Unrecht als poetische Gerechtigkeit gehöhnt hat, wenn wir uns nicht niedergedrückt oder erbittert fühlen sollen durch den Uebermuth des Lasters. Damit soll jedoch keinesweges gesagt seyn, daß im Roman das Glück immer auf die Seite des Rechts treten müsse. Der eigentliche Sieg ist oft im Untergange, und die Schmach im Leben. Auch wird die Auflösung immer tragisch für die Hauptperson seyn müssen, wo ihre Kraft gebrochen ist durch gehäuftes Leiden, oder ihre Wünsche und Hoffnungen zernichtet sind durch das Schicksal.

§. 261.

Der sogenannte historische Roman, dessen Stoff diesseits der Sage liegt, ist eine Ausgeburt der modernen Zeit, und durch eine falsche Ansicht von Shakspear entstanden, wie er denn auch, fast ausschliessend, die dialogische Form angenommen hat.

erst die Sage zur Geschichte wird, da stößt diese alle Poesie von sich, und gesellt sich zur Kritik. Nie kann es aber dem Dichter gelingen, die erste Vereinigung wieder zu bewirken.

§. 262.

Der sogenannte didactische Romann kann ebenfalls nicht als ächtes und rechtes Kunstwerk bestehen: die Charaktere sind hier nicht nach einer poetischen Idee, sondern nach einem politischen oder moralischen Begriffe gebildet, wie Richardsons Grandison, Hallers Usong, es ist in ihnen kein freies Leben und Wirken, und jede Situazion löst sich in eine Maxime oder in eine belehrende Erfahrung auf. Ueberhaupt ist es mit dem Idealisiren der Charaktere eine eigne Sache. Die Darstellung höherer Naturen ist gar nicht einerlei mit der Personifizirung des Sittengesetzes.

§. 263.

Die Novelle, oder die prosaische Erzählung unterscheidet sich von der versificirten blos durch die unrhytmische Form. Wie jene, hat sie nur eine Situazion, und ist entweder wunderbare Sage, oder erotisch oder scherzhaft.

§. 264.

Der komische Roman faßt die lächerliche Seite des Lebens auf. Er ist rein komisch, wo

ein edleres Streben des Menschen sich an Truggestalten heftet, die für ihn den Schein der Realität und der Größe haben, wie im Donquixotte; satyrisch, wenn der Dichter das Leben in seiner Entzweiung mit dem Idealen zeichnet, und folglich in seiner Selbstzernichtung, wie Klinger in seinem Faust und Isla im Bruder Gerundio. Der humoristische Roman steht zwischen dem Komischen und Sentimentalen mitten inne; Witz und Gefühl machen sich ihren Gegenstand streitig, und die Phantasie spielt mit beiden.

Die Deutschen und Engländer theilen sich in das Unverdienst, eine Gattung erfunden zu haben, welche man die psychologische nennen könnte, weil bald der Dichter, bald die aufgeführten Personen selbst immer auf den Ursprung und die Verästung der spielenden Neigungen und Leidenschaften hinzeigen, und in jeder Gestalt die innere Structur derselben sichtbar machen. Wir wollen aber im Roman nicht den Mechanismus des Lebens, sondern das Leben selbst erblicken, und wie lehrreich auch, zum Beispiel, für Kinderwärterinnen und unerzogene Pädagogen, solche psychologische Präparate seyn mögen, nie wird sie die Kunst anerkennen, und sie höchstens nur als Studien gelten lassen.

§. 265.

Wenn gleich der Roman und die Novelle der metrischen Form entbehren, so erhebt sich die

Diction in ihnen doch überall über die Prose, sie ist lebendiger, geistvoller, blühender und musikalischer. Die Briefform möchte wohl nur selten die angemessenste seyn, so häufig man ihrer sich auch bedient hat, und sie besitzt nur da Vorzüge, wo, wie im Werther, das ganze mehr den lyrischen Character trägt, und als eine Reihe von Monologen betrachtet werden kann.

§. 266.

Die Griechen haben im Fach des Romans nichts von Bedeutung hinterlassen. Von den Römern gehört blos die reitzende Dichtung des Apulejus: Amor und Psyche hierher.

Aus dem Geiste des Ritterwesens im Mittelalter bildete sich erst der eigentliche Roman in den wunderbaren Erzählungen von Karl dem Großen, in den Sagen von König Arthur und seiner Tafelrunde, und in den Dichtungen von Alexander dem Großen, die nach dem ersten Kreuzzuge aus dem Oriente herüber wanderten. Einige unsrer Volksromane, wie die vier Haymonskinder, sind aus jenen Quellen geflossen. Ministerialen und Mönche wurden Erzähler von Schwänken und Legenden. Was sich von diesen alten fabliaux et contes in Frankreich erhalten hat, ist größtentheils von Legrand und Graf Caylus gesammelt worden. Von den spätern nennen wir bloß

die Königin Margarethe von Navarra, Honoré d'Urfé, Scarron, Segrais, d'Armancourt, die Gräfin Lafayette, den Gr. Treſſan, Cazotte, Leſage, Marivaux, Hamilton, Bouffler, Voltaire, Rouſſeau, Florian, Marmontel, Laclos, Diderot, Chateaubriant und Frau v. Stael.

Das älteſte in dieſer Gattung in der italieniſchen Sprache ſind hundert alte Novellen, wahrſcheinlich im 13ten Jahrhundert aus dem Franzöſiſchen überſetzt. Hierauf folgen Boccaccio, Sacchetti, Sannazar, (deſſen Arcadia nicht zur Idylle gehört) Bandello, Straparola, Cinthio, Loredano.

Aus den Zeiten der Chevalerie mag den Spaniern vielleicht einzig der Amadis von Gallien eigenthümlich angehören. Ihre ſpätern Romane und Novellendichter ſind: Mendoza, Montemayor, Cervantes, Isla, Quevedo, Espinel.

Portugieſen: Ribeyro, Lobo, F. de Moraes, F. d. Caſtanheira Turacem.

Die Britten haben aus der frühern Zeit blos gereimte Chroniken aufzuweiſen. Später hat ſich in England beſonders der humoriſtiſche Roman durch Sterne, der edlere komi-

sche durch Fielding, der sentimentale durch Goldsmith und der idealisirende durch Richardson ausgebildet.

Die ältern deutsche Romane sind meist fremder Abkunft, doch haben sie sich zum Theil als Volksbücher nationalisirt, zum Theil scheinen sie wirklich auf einheimischem Boden entsprungen, wie mehrere Schwänke. Viele sind noch ungedruckt. Büsching und von der Hagen veranstalten eine Sammlung davon, und haben bereits mit dem Buch der Liebe den Anfang gemacht.

Von unsern neuern Romanendichter bemerken wir: Wieland, Göthe, Heinse, Klinger, Hippel, Fr. Richter, Graf von Benzel Sternau, E. Wagner ꝛc. Von Novellendichtern: Anton Wall (Heyne) Rochlitz, Reinbeck ꝛc.

Die schönen Märchen der Araber kennen wir bis jetzt blos aus der französischen Uebersetzung.

§. 267.

Das Epos wählt seinen Gegenstand aus der dunkeln Zeit, wo der Mensch noch kämpfen muß um den Besitz der Erde mit seinem eignen Geschlechte und mit der Dämonenwelt. Es gilt hier nicht, wie im Roman und im Drama, das Schick-

ſal eines Einzelnen, ſondern eines ganzen Volks. Alle Kräfte ſind feindſelig aufgeregt und ſtreben auf wechſelſeitige Zerſtörung. Darum umfaßt das epiſche Gedicht eine ganze Welt. Das Leben hat hier ſeinen Preiß gefunden, und der Menſch verſucht es kühn, ſich mit dem Schickſal ſelbſt zu meſſen.

§. 268.

Den Stoff des Epos gibt nicht die Geſchichte, ſondern die Sage, denn jene läßt ſich nicht poetiſch geſtalten. Jedes Volk bewahrt aber in ſeinen Traditionen einen Moment, welcher ſein Daſeyn entſchied. Dieſer Moment liegt bei allen Völkern in einer Zeit, wo die Naturkräfte perſonificirt erſcheinen, wo der Menſch nicht bloß ringen muß mit ſeines Gleichen, ſondern auch mit dem furchtbaren Unbekannten. Darum kann auch ein jedes Volk nur eine Nationalepopee haben, denn ſeine ſpätern Schickſale werden immer nur hiſtoriſch ſeyn, und folglich der Poeſie ermangeln.

§. 269.

Das Wunderbare iſt demnach im epiſchen Gedicht nicht zufällig, ſondern weſentlich, denn die Sage, welche ihm als Stoff dient, kann nicht beſtehen ohne daſſelbe. Es gibt hier noch keine

blinde Naturkraft; die Elemente sind der Geisterwelt dienstbar, und diese Welt ist unsichtbar verknüpft mit den Schicksalen des Menschen. Drachen hüten die Schätze in den Berghölen, Stimmen sprechen aus den Bäumen, Schatten steigen aus den Gräbern hervor. Die Thiere selbst stehen dem Menschen näher, so wie der Mensch den Dämonen, die ihm bald schützend, bald feindselig nahen. Ziehen wir diese Sagen aus ihrem magischen Helldunkel, und beleuchten sie mit der Fackel der Kritik, so ist alle Poesie in ihnen zernichtet. Aus dem Heros wird ein Halbwilder, der kein Recht achtet, als das seiner Keule, und doch sein Daseyn nur mühsam zu fristen vermag gegen den Zufall oder gegen seines Gleichen.

§. 270.

Im Epos muß das Interesse durchaus auf dem Begriffe der Handlung liegen, und nicht auf einem einzelnen Character, oder auf einzelnen Situationen. Da aber die höchste Thätigkeit menschlicher und übermenschlicher Kräfte nirgends erscheinen kann, als im Kampfe mit entgegenstehenden Kräften, so wird die Idee des Kriegs als der einzige epische Stoff anerkannt werden müssen. Milton schien dies ganz zu fühlen, als er die homerischen Kämpfe auch in der Dämonenwelt einführte, was aber freilich den Misgriff bei der

Wahl seines Gegenstandes um nichts verbessern konnte. Wie viel epischer z. B. ist schon der Sturz der Titanen als der Fall seiner Engel.

§. 271.

Jedes Epos umfaßt eine Haupthandlung, die aber unendlich reich seyn muß an großen und pathetischen Momenten. Es ist das freie Spiel gewaltiger Kräfte, die alle nach einem Ziele streben, aber in diesem Streben selbst sich oft einander hemmen, oder feindlich berühren. Daher die die doppelte Verwicklung im Epos, welche theils aus den Characteren und Leidenschaften der handelnden Personen selbst entsteht, theils durch äußere Hindernisse, die sich ihnen entgegensetzen. Die Kürze oder Länge der Zeit kann übrigens hiebei keineswegs in Betracht kommen, wenn nur die Handlung sich ununterbrochen rasch fortbewegt. Wer möchte auch beim Lesen der Ilias noch berechnen, daß die ganze Reihe großer Ereignisse nur einen Zeitraum von acht Tagen umschließe.

§. 272.

Die Leitung der Handlung muß von einer Hauptperson ausgehen, welche als der Einheitspunct der verschiedenen Gruppen zu betrachten ist. Dadurch gewinnt das Ganze eine bestimmte Hal-

tung. Dieſe Hauptperſon wird zwar immer die Aufmerkſamkeit vorzüglich auf ſich ziehen. Doch iſt es nicht das perſönliche Schickſal des Helden, was unſre Theilnahme feſthält, ſondern das Schickſal des ganzen Volkes, welches an das ſeinige geknüpft iſt. Neben ihm können Charactere auftreten, die durch ihre Perſönlichkeit eben ſo ſehr intereſſiren, aber ſie werden ſtets als untergeordnet erſcheinen, weil ihr Daſeyn weniger nothwendig eingreift in die Löſung des Knotens. Ueberhaupt fordert die Natur der epiſchen Dichtung eine Reihe hervorſtechender Charactere; jede höhere menſchliche Kraft muß hier erſcheinen in individueller Geſtalt und eigenthümlicher Wirkſamkeit, jedes Alter und jedes Geſchlecht, denn der Kampf eines Volks greift in alle Verhältniſſe des Lebens ein, in ſeinem gemeinſamen Schickſale löſen ſich die Schickſale tauſend Einzelner, jedes auf beſondere Weiſe. Dies gibt dem Epos ſeine Lebendigkeit und Allgemeinheit, wodurch es allen andern Dichtarten voranſteht.

§. 273.

Die Epiſoden oder Zwiſchenhandlungen ſind nur da zu dulden, wo ſie unmittelbar in die Haupthandlung einwirken, und ihren Gang aufhalten, beſchleunigen oder verwirren. Nie darf ihnen aber der Dichter ein unabhängiges Intereſſe

mittheilen, immer müssen sie, vom Ganzen getrennt, als Theile eines organischen Gebildes erkannt werden. In dieser Hinsicht ist in der Aeneis die Erzählung von Ilions Fall zu tadeln, denn sie besteht für sich selbst, und eben so im befreiten Jerusalem das Detail, womit die Gärten der Armida ausgemahlt sind.

§. 274.

Der epische Dichter kann sich abwechselnd der großen, erhabnen, furchtbaren, naiven und rührenden Motive bedienen, doch werden die ersten immer vorherrschen müssen. Selbst das Niedrige liegt nicht außerhalb seiner Sphäre, inwiefern es zum stärkern Hervorheben des Edlern dient.

§. 275.

Die Darstellung im Epos ist rein objectiv. Nie darf das Gemüth von dem höhern Interesse des Gegenstandes abgezogen und auf die Subjectivität des Dichters geleitet, nie der epische mit dem lyrischen Character vermischt werden. Wo uns das Höchste in schöner Wirklichkeit erscheint, da verschwindet das einengende Gefühl der Gegenwart, und die Zeit versinkt mit ihren traurigen Erinnerungen. Wohl wird das spätere Epos mehr oder weniger Spuren der Sentimentalität an sich

tragen, aber nie kann in den Begriff eines Kunstwerks aufgenommen werden, was die Zeit und das Vaterland des Dichters bezeichnet, und darum als eine seine Freiheit störende Beschränkung zu betrachten ist.

§. 276.

Die Form des Epikers ist erzählend, doch nähert sie sich häufig dem Dramatischen, indem jede lebhaftere Darstellung von Leidenschaft und Handlung schon von selbst in den Dialog übergeht. Nur ist der epische Dialog wieder verschieden vom dramatischen, weniger abgebrochen, weniger rasch fortschreitend, und darum gehaltener. — Den Ton, welcher dieser Dichtart zukommt, hat Homer so rein angegeben, daß er auch hierin als unerreichtes Muster dasteht. Nur in dieser edlen Einfalt kann die Poesie ächt darstellend seyn, und das Große so wie das Naive sich würdig aussprechen.

§. 277.

Die ersten epischen Gedichte waren Lieder, in welchen das Volk die Thaten der Vorzeit bewahrte. Im griechischen Hymnus *) liegt schon

*) Was von griechischen Hymnen aus dem Strome der Zeit herüber gerettet wurde, berechtigt, auf Ton und Form der ältern verlornen zu schließen.

das ganze homeriſche Epos wie ein Keim eingewickelt. Die ſpätern Dichter haben die urſprüngliche Form verlaſſen, welche ſo ganz eins iſt mit dem Stoff, und dieſe ſtrenge Einheit findet ſich auch in keinem epiſchen Werke der nachhomeriſchen Zeit wieder. Doch ſind manche darunter, welche hohe Achtung verdienen und ihre abweichenden Formen müſſen ſchon darum aufgeführt werden, weil keine Form, in welcher ſich ein ächt dichteriſcher Geiſt ausgeſprochen, als ganz verwerflich angeſehen werden kann, und weil überhaupt gewiſſe Stoffe der antiken Behandlungsart nicht einmal fähig ſind.

Alle ſpätern epiſchen Dichter laſſen ſich eintheilen in

1. hiſtoriſche.
2. romantiſche, und
3. lyriſch-epiſche.

§. 278.

Das hiſtoriſche Epos, wie die Pharſalia und der Leonidas, unterſcheidet ſich vom homeriſchen bloß durch die Ausſchließung des Wunderbaren, als welches unverträglich iſt mit Gegenſtänden, welche ganz der Hiſtorie angehören. In einer ſolchen Zeit bedarf man auch überhaupt nicht der Einmiſchung höherer Weſen: der Menſch hat nichts mehr gemein mit der Götterwelt, er ſteht

auf ſich ſelbſt, und ſeine Kraft reicht überall aus für ſeine Unternehmungen. Man würde unrecht haben, dieſe Art als mangelhaft zu verwerfen, und wenn die bisherigen Verſuche auch nicht den ſtrengern Anforderungen entſprechen, ſo zeigen ſie doch im Einzelnen, beſonders Lucans Gedicht, daß ſie des epiſchen Intereſſe's und des epiſchen Tons im hohen Grade fähig ſind. Die productive Kraft des Dichters wird freilich bei der Geſtaltung des hiſtoriſchen Stoffes immer mehr oder weniger beſchränkt ſeyn, je näher oder ferner ein ſolcher Stoff ſeiner Zeit liegt.

§. 279.

Das romantiſche Epos iſt eine Frucht des Mittelalters. Die eigenthümliche Miſchung von Heroismus, Religioſität und Liebe, welche den Geiſt des Ritterweſens bezeichnet, mußte nothwendig auch die Poeſie neu gestalten, die hier nicht als eine unbekannte Erſcheinung vorüberwandelte, und die Gaben eines fremden Himmels unter das Volk ausſpendete, ſondern aus dem Leben der Zeit ſelbſt hervorging. Die Religion ſchloß eine neue Welt des Wunderbaren auf, und das Leben ſelbſt gewann dadurch, ſo wie durch die Kreuzzüge und die Irrſale der Ritter wieder eine poetiſche Farbe. Aber dieſe neuen wunderbaren Erſcheinungen, welche den Menſchen überall

umgaben, hatten nicht die bestimmten Umrisse der griechischen Götterwelt: um ihr Daseyn und Wirken lag der grauenvolle Schleier des Geheimnisses, der Mensch kannte die Welt nicht, woher sie kamen, und nicht die Kräfte, welche ihnen zu Gebote standen. Daher das Helldunkel, als Wesen der romantischen Poesie, und ihre Unfähigkeit, die antiken plastischen Kunstformen aufzunehmen und ganz zu durchdringen. Immer zeigt sich im Stoff ein Wiederstreben und eine Neigung, aus dem Epischen in das Lyrische überzugehen. Die Sühnungslehre des Christianismus, welche überall Entsagung fordert, mußte die Objecte des menschlichen Bestrebens verändern, und der rohe wilde Sinn beugte sich demüthig unter das Gesetz des Kreuzes. Die alte Götterwelt stand nur noch als unseliges Heidenthum da, als dunkler Dienst der Dämonen, die Erneuerung des alten Kampfs zwischen dem guten und bösen Princip. Das Verhältniß des Weibes war nun auch verändert worden, und die Liebe zeigte sich zum erstenmal in ihrer reinen Verklärung. So bildete sich das Romantische, nicht als Gegensatz mit dem Antiken, denn auch bei den Griechen war die Kunst eine Blüthe des Lebens, sondern vielmehr im Unvermögen die vorhandene, nichts weniger als zufällige Form, anzuwenden auf einen Stoff, der hauptsächlich dem Gefühl angehörte.

§. 280.

Das lyrisch-epische Poëm verweilt weniger bei dem Gegenstande selbst als bei seinen Wirkungen auf das Gemüth, weil das Leben desselben mehr ein inneres als ein äußeres ist, wie in der Messiade, oder weil der Dichter sich zu nahe damit befreundet fühlt, und ihn darum nicht in seiner reinen Objectivität aufzufassen vermag, wie es bei Ossian der Fall ist.

§. 281.

Das idyllische Epos ist eine Erfindung neuerer Zeit, wozu aber das Vorbild schon in der Odyssee gegeben war. Das Naive macht seinen unterscheidenden Character, und es unterscheidet sich von der Idylle einzig durch das bedeutendere Interesse der Handlung und durch den größern Umfang.

§. 282.

Die komische Epopée ist Parodie oder Travestirung. Der Dichter wendet die eine oder andre auf ein vorhandenes Kunstwerk an, wie Scarron und Blumauer, oder er wählt einen gemeinen Stoff, dem er scherzend epische Bedeutung gibt, oder einen höheren, welchen er spottend an komische Nebenbegriffe knüpft. Beispiel von jenem ist Tassoni's geraubter Eimer, von diesem Parny's

Götterkrieg. Das Heilige sollte allerdings nie Gegenstand des Komischen werden, so leicht es sich dazu umbilden läßt, doch muß man hier wieder die Idee von den Schulbegriffen unterscheiden.

§. 283.

Die Alten bedienten sich zum Epos ausschliessend des Hexameters, welcher an sich der bildsamste aller Verse ist, und sich immer nach dem Gegenstande bequemt. Seine Bewegung ist bald rascher, bald gehaltener, aber immer edel; immer ist er eigentlich erzählend, darstellend, und nie ermangelt er der Ruhe und Würde, welche dem epischen Tone so wesentlich sind.

Einige Neuere, wie Milton, haben statt des Hexameters den Jambus gewählt, der schon seiner Einförmigkeit wegen sich wenig für Gedichte von größerm Umfange eignet.

Dante bediente sich der Terzine. Sie hat etwas labyrinthisches, mystisches, und möchte darum wohl kaum für einen andern Stoff passen, als für das Schauerliche, Religiöse, Wunderbare, für das magische Helldunkel, welches in der Comödia Divina vorherrscht, aber unverträglich ist mit der klaren Besonnenheit des alten Epos.

Die achtzeiligte Stanze des Arioste und Tasso (ottava rima) scheint für das romantische

Epos die angemeſſenſte rhythmiſche Form. Auf der einen Seite fehlt es ihr nicht an der epiſchen Ruhe und Beſonnenheit, auf der andern neigt ſie ſich auch gern zum rührenden und humoriſtiſchen, ſo wie ihre drei wiederkehrenden Reime den Gegenſtand mit magiſcher Kraft feſtzuhalten ſcheinen.

Für die komiſche Epopee möchte die Wieland'ſche, freie Behandlung der Octave zu empfehlen ſeyn, oder auch der burleske vierfüßige Jambus, wie ihn Göthe ſo häufig gebraucht hat.

§. 284.

Unter den Griechen hat Homer in der Ilias das erſte unerreichte Muſter des wahren Epos gegeben. Die Odyſſee nähert ſich ſchon mehr dem idylliſchen Epos. Beide ſind von Voß in ſeiner Meiſterweiſe überſetzt. Die Batrachomyomachie ſcheint ſpäterer Abkunft, und iſt das erſte Beiſpiel der komiſchen (parodirenden) Epopee. — Der Argonautenzug, der den Namen des Orpheus trägt, und das Gedicht des Apollonius von Rhodus über denſelben Gegenſtand verrathen ſchon den geſunkenenen Geſchmack.

Römiſche Epiker: Virgil, deſſen Verdienſt nur die Gemeinheit verkennen kann, Lucan der Schöpfer des hiſtoriſchen Epos, reich an herrlichen Details, aber unbeachtet, C. Valerius

Flaccus, P. Papinius Statius, C. Silius Italicus und Claudian.

Neuere lateinische Dichter: H. Vida, Sannazar, Ceva (sein Jesus puer ist eines der anmuthigsten Poeme).

Italiener: die ältesten Epiker Italiens sind: Nicolo de Casola mit seinem romantischen Gedichte über den Krieg des Attila; W. della Perera, Gr. L. Percia. Nicht viel später erscheint Dante Alighieri, seine Comódia divina in Terze Rime und 100 Gesängen ist eine lyrisch-epische Vision, Bild des Universums. — Lud. Pulci, L. Arioste, der Göttliche genannt, und in der That der erste aller romantischen Dichter; Fr. Berni, der Vater des burlesken Epos; B. Tasso, der Vater des Torquato; Torquato Tasso, der sich wieder mehr dem Homer nähert; A. Tassoni, der die moderne komische Epopee ausbildete; L. Alemanni; L. Lippi; N. Fortinguerra; C. Gozzi.

Spanier: die ältern romantischen Gesänge der Castiljaner sind von Sanchez (Madrit 1779) gesammelt. Von den spätern gehören hierher: Alonzo de Ercilla und Lopez de Vega.

Portugiesen: H. de Cortreal; L. de Camoens; F. R. Lobo; Gr. von Eryceira; Fr. de Pina e Mello.

Celten, Schotten und Britten: Oſſian, deſſen Aechtheit nun entſchieden ſcheint; J. Barbour; G. Chaucer; E. Spenſer; J. Milton; S. Butler; J. Philipps; S. Garth; J. Gay; A. Pope; B. Thornton; R. Glover; J. Beattie.

Franzoſen: die frühern Rittergedichte von Alexander aus Bernay, Elinant, Lambert Licard, Gr. Bechada, u. a. ſind, wie die meiſten dieſer Art, bloß hiſtoriſch merkwürdig. — Im ernſthaften Epos iſt Voltairs Henriade ein ſchwacher Verſuch. Höher ſteht Maſſons Befreiung der Schweitz. In der komiſchen Epopen glänzen: Boileau, Voltaire, Junquieres, Greſſet, Parny. In der romantiſchen Gattung ſteht Cazotte mit ſeinem Olivier allein da. Pezay's Zelmis iſt mehr idylliſch.

Deutſche: Bei der mannigfachen Berührung der Völker im Mittelalter und bei der dadurch veranlaßten Wanderung der Sagen, die ſich überall wieder nationaliſiren mußten, iſt es ſchwer zu beſtimmen, was von unſern ältern Rittergedichten uns eigenthümlich angehört. Die vorzüglichſten darunter ſind: das Heldenbuch, bearbeitet von Ofterdingen; die Nibelungen, häufig Conrad von Würzburg zugeſchrieben, die erſte unſrer ältern Epopeen, aber auch nicht mehr in ihrer urſprünglichen Form vorhanden; einige andre Ge-

dichte von dem ebengenannten Dichter, von Wolfram von Eſchenbach, Hartmann von Aue, ꝛc. *)

Bodmer hat ſich öfter in dem Ritterepos und in dem Idylliſchen verſucht. Sein Verdienſt iſt zu verkannt. Klopſtock iſt lyriſch epiſcher Dichter, und wenn er auch nicht immer die Schwierigkeiten ſeines Stoffes zu bezwingen vermochte, weil es unmöglich war, ſo gebührt ihm doch unter den modernen Epikern der erſte Rang. Wieland neigt ſich mehr zum Komiſchen als zum Ernſt, ſeine Sprache iſt mitunter proſaiſch, dennoch mag er ſich immer neben die glänzendſten romantiſchen Epiker ſtellen, und jede andre Nation würde ſein Verdienſt gerechter würdigen als die unſrige, unter welcher allmählig nur noch aus Unfähigkeit zur Sünde frommgewordene Knaben den Ton angeben. Alxinger kann ſich nicht mit ihm vergleichen, doch ſollte auch er nicht vergeſſen werden. Voß, Göthe und Baggeſen haben um den Kranz des idylliſchen Epos gerungen. Die Einmiſchung phantaſtiſcher Weſen läßt ſich in dem modernen Stoff der Parthenais nicht billigen.

---

*) Die beſten Notizen über unſre alte Poeſie geben Grimm in den neueſten Heften der Studien, und das Muſeum der Herr Büſching, von Hagen und Docen.

In der komischen Epopee haben wir Uz, Zachariä, Voß, Blumauer, Ratschky, und einige andre.

§. 285

Dramatisches Gedicht ist jede poetische Composition, welche eine Handlung als gegenwärtig darstellt. Die äußere Einrichtung für die Aufführung auf der Bühne ist blos zufällig.

§. 286.

Das Drama unterscheidet sich von den epischen Dichtarten theils durch die wirklich darstellende Form, welche überall das Erscheinen des Dichters ausschließt, theils durch die Handlung, welche hier von einer einzelnen Person ausgeht, oder, als Nothwendigkeit, das Schicksal derselben bestimmt. Im ersten Falle wird das Interesse mehr auf der handelnden Person oder auf dem Character, im zweiten mehr auf der Handlung selbst ruhen.

§. 287.

Die dramatische Handlung entspringt entweder aus den Neigungen und Leidenschaften des Hauptcharacters oder sie ist die Folge eines äussern Ereignisses, gegen welches der Held des Drama's an

kämpft. Immer aber ist es die Kraft seines Willens, wodurch die Situation dramatisch wird.

§. 288.

Bei der Wahl seines Stoffes hat der Dichter genau darauf zu achten, ob derselbe einer dramatischen Gestaltung fähig sey. Wo kein eigentliches Handeln möglich ist, wie in Gerstenbergs Ugolino, oder wo die Handlung den epischen Character hat, wie in Schillers Wilhelm Tell, da wird er sich umsonst bemühen, eine dramatische Komposition daraus zu bilden.

§. 289.

Einheit der Handlung ist wesentliche Bedingung des Drama's, nicht so die Einheit des Orts und der Zeit. Doch wird die Bestimmung eines Gedichts zur Vorstellung auf dem Theater den Dichter in Absicht der beiden letzten Einheiten einigermaßen beschränken.

§. 290.

Das Drama beginnt mit der Exposition. Der Leser oder Zuschauer muß mit den Absichten, Hoffnungen, Wünschen und Besorgnissen der Hauptperson bekannt gemacht werden, er muß sich im voraus für sie interessiren. Dies ist aber nur da-

durch möglich, daß er gleich durch die erste Scene in die Situation hineingeführt werde, und daß diese Situation selbst einen poetischen Character habe. Die Exposition durch Vertraute oder Monologe ist fast immer tadelhaft.

§. 291.

Das Interesse muß gesteigert werden, und dies geschieht durch die Verwicklung.

Die Schürzung des Knotens muß durch eine innere oder äussere Nothwendigkeit herbei geführt werden. Die Hindernisse, woraus die Verwicklung entsteht, liegen aber entweder in der Hauptperson selbst, oder in den Nebenpersonen, oder in dem, was wir Schicksal oder Zufall nennen.

§. 292.

Die Entwicklung muß nicht weniger natürlich und motivirt seyn als die Verwicklung. Was außer dem Vermögen und der Berechnung des Menschen liegt, darf nicht als blindes Ungefähr erscheinen, sondern als Verhängniß. Auch vermindert sich das Interesse, wo die Lösung schon in der ganzen Anlage des Stückes sichtbar ist: der Leser oder Zuschauer muß sie nur fürchten oder hoffen.

§. 293.

Bedingung der Charactere ist: daß sie dramatisch seyen, wahr und gehalten. Dramatisch werden sie durch freie Thätigkeit, wahr durch innre Nothwendigkeit, gehalten durch stäte Uebereinstimmung mit sich selbst.

§. 294.

Die Charactere müssen eine reine Objectivität haben, daraus entspringt jene Klarheit in ihrer Darstellung, welche in dem ganzen Seyn und Wirken derselben nichts unverhüllt läßt. Von dieser reinen Objectivität und Klarheit hat Göthe in der Iphigenie das schönste Beispiel unter den Neuern gegeben.

§. 295.

Das Drama hat, wie das Epos einen Hauptcharacter, auf welchen aber die Handlung sich nothwendig bezieht, und welche ein dramatisches Interesse durch diesen Character erhält, was im epischen Gedichte nicht der Fall ist. Die Hauptperson muß darum das höchste Licht erhalten, und die übrigen müssen ihr untergeordnet werden.

§. 296.

Die Hauptperson ist nicht nothwendig immer eine physische, es kann auch eine moralische Person

ſeyn, wenn nämlich nicht bloß das Schickſal zweier Perſonen aufs innigſte verflochten iſt, ſondern beide auch nur ein Daſeyn haben, oder nach einem Daſeyn ſtreben, wie in der Liebe. In der Freundſchaft wird ſchon eine Unterordnung ſtatt finden, indem zwei männliche Charactere nicht gleich intereſſant gehalten werden können, ohne ihre Individualität zu verlieren. Man vergleiche in dieſer Abſicht Romeo und Julie mit Conradin von Schwaben und Friedrich von Oeſtreich. In beiden Stücken waltet ein und daſſelbe Schickſal über zwei Perſonen, aber im erſten iſt das Loos der Liebenden unzertrennlich, im zweiten iſt es das Verhängniß Conradins, welches ſeinen Freund zufällig mit trifft, weswegen auch jener als Hauptperſon daſteht.

§. 297.

Ideale Charactere taugen nicht für das Drama, weil ihre Freiheit zur Nothwendigkeit geworden iſt, und die ſchöne menſchliche Individualität in ihnen aufgehoben hat. Wo der Dichter eine höhere Natur darſtellt, da muß er ſie durch irgend eine innre Beſchränkung noch immer in der Grenze des Reinmenſchlichen halten, denn es iſt das Leben, nicht die Geiſterwelt, was er uns vor Augen bringen will.

§. 298.

Das Drama erfordert eine Mannigfaltigkeit von Characteren, deren stärkeres Hervor- oder Zurücktreten durch den Antheil eines jeden an der Handlung bestimmt wird. Dieser Antheil darf aber kein zufälliger seyn, er muß sich aus dem Ganzen als nothwendig ergeben. Der Dramatiker darf darum auch für keine Nebenperson ein Interesse erregen, welches unbefriedigt bleibt, keine darf sich scheinbar bedeutend ankündigen, und sich nachher von der Scene verlieren, wie der Beichtvater im Don Carlos, dessen Erscheinung sich übrigens noch durch das Bedürfniß der Exposition in etwas rechtfertigen läßt.

§. 299.

In den Characteren vermeide der Dichter Einförmigkeit; jedoch sind schneidende Contraste auch nicht zu empfehlen. Er achte besonders auf das Eigenthümliche des Alters und des Geschlechts, so wie des Orts und der Zeit. Lessings Philotas mußte verunglücken, weil der Dichter den Heroismus in einem Kinde erscheinen lassen wollte, und ein nicht geringer Theil unsrer deutschen Dramen ist so abstossend, weil wir in ihnen den Character reiner Weiblichkeit durchaus verfehlt sehen. Die französische Tragödie und viele unsrer Ritterschauspiele sind überall dem Geiste der Zeit und der

Sitte des Orts entfremdet, wo die Scene ihrer Handlung liegt. Der Dichter kann da nicht mehr frei schalten, wo sein Stoff ein historischer ist, und der Zuschauer sich schon von den Personen und dem Ueblichen bestimmte Begriffe gebildet hat.

§. 300.

Das Schauspiel mag immerhin eine Schule der Sitten seyn, nur muß es sich nicht als eine solche ankündigen. Es zeigt uns die Lösung von dem Räthsel eines Menschenlebens, durch ihn selbst, oder durch das Schicksal, und darin liegt seine Bedeutung. Eine moralische Tendenz darf nirgends sichtbar seyn, denn sie würde auch den Dichter sichtbar machen, und den dramatischen Character in einen didactischen verwandeln.

§. 301.

Die Handlung knüpft sich nothwendig an das Gespräch, und das Gespräch an die Handlung. Der Dialog und Monolog machen daher die Form des Schauspiels, so wie sie Bedingung der dramatischen Handlung selbst sind.

Der Dialog muß sich nicht dehnen, sondern rasch fortschreiten, denn Bewegung ist die Seele des Dramas; er muß characteristisch seyn, und die

Motive der Handlung, die Gesinnungen, Absichten und Leidenschaften der Personen vergegenwärtigen. Jedes Alter, jedes Geschlecht, jeder Stand, und jede Leidenschaft haben ihre eigene Sprache, und dies wird selten gehörig berücksichtigt. — Es gibt einen Schauspielerdialog, der sich gewöhnlich in den Theaterstücken von Schauspielern findet, und durchaus auf Effect berechnet ist, wie denn überhaupt solche Dramatiker statt Dramen gewöhnlich Rollen schreiben, berechnet auf das Kunstvermögen und den Umfang eines bestimmten Personals. Andre, wozu besonders unsre hellenisirenden Romantiker zu rechnen sind, scheinen die Versetzung von Namen als Hauptbedingung des Dialogs zu betrachten, und glauben alles gethan zu haben, wenn jede Person gehörig an die Reihe komme. Es ist allerdings nichts Leichtes, eine dramatische Situation characteristisch aufzufassen und darzustellen, zumal wenn mehrere Personen zu gleicher Zeit die Scene füllen, und doch keine ganz müssig erscheinen darf. Auch läßt sich hier keine allgemeine Vorschrift geben, inzwischen bedarf ihrer auch die bildende Kraft des Künstlers nicht.

Der Monolog rechtfertigt sich nur durch die höchste Bewegung des Gemüths. In einem solchen Zustande erscheint das Abwesende als gegenwärtig, das Leblose als belebt. Der Antagonismus der Gefühle und Leidenschaften macht keineswegs die

wesentliche Bedingung des Monologs, Furcht, Gewissensangst, Wuth, Verzweiflung ergießen sich ihrer Natur nach in Worte, wenn auch kein entgegengesetzter Affect ihnen gegenübersteht. Aber auch das ruhigere elegische Selbstgespräch ist nicht zu tadeln, sobald uns der Dichter nur nicht Zeit und Ruhe läßt, den Maßstab der Erfahrung anzulegen, und das poetische Leben an das prosaische zu halten.

§. 302.

Durchaus tadelnswerth sind inzwischen diejenigen Selbstgespräche, worin die Personen dem Leser oder Zuschauer etwas vorerzählen, oder sich selbst ihre Lebensgeschichte recapituliren.

§. 303.

Die Eintheilung des Dramas in Acte und Scenen ist außerwesentlich, und durch die Einrichtung der modernen Bühne veranlaßt worden. Ein Drama muß nicht nothwendig aufgeführt werden, wie ein Tonstück nothwendig gespielt werden muß, weil wir die Musik nicht als solche lesen können. Wo dem Dichter eine solche Eintheilung bleibt, da muß die ganze Folge von Acten und Scenen gehörig verbunden seyn, eine Scene muß aus der andern hervorgehen, und sich wieder an die folgende an-

knüpfen; jeder Act muß mit einer bedeutenden Situation schließen, damit die Erwartung gespannt bleibe; die Handlung darf zwischen den Acten nicht stille stehen, doch muß ihr Fortschreiten sich deutlich aus dem Anfange des nächsten Acts ergeben. Kein Act und keine Scene dürfen isolirt erscheinen, oder eine abgeschlossene Bedeutung für sich selbst haben. Man muß sie erkennen als Theile eines organischen Ganzen.

§. 304.

Das Drama enthält unter sich:

1. Die Tragödie.
2. Das sogenannte rührende Schauspiel.
3. Die Komödie.
4. Das musikalische Schauspiel.

§. 305

Die Tragödie zeigt die Auflösung eines großen menschlichen Schicksals. Sie stellt das Leben dar in seinen ernsteren Beziehungen, und alles Gemeine und Alltägliche liegt außer ihrem Gebiete.

§. 306.

Die tragische Handlung wird ästhetisch durch den Sieg der Kraft über das Leiden; wo zwischen

beiden das Gleichgewicht aufgehoben ist, wie in so vielen täglichen Erscheinungen, da wird das Gemüth durch den Anblick schmerzlich berührt, wir suchen das Leiden zu entfernen durch Hilfeleistung, oder wenden uns davon ab, wo wir es nicht zu lindern vermögen, aber der Schmerz einer höheren Natur, wie sie in der Tragödie dargestellt wird, zieht unwiderstehlich an, indem er das Gefühl der eignen höheren Kraft in uns erregt.

§. 307.

Das Leiden des tragischen Helden ist verschuldet oder unverschuldet, selbstgeschaffen oder verhängt, immer aber muß in der Art, wie es getragen oder bekämpft wird, sich eine höhere menschliche Kraft bewähren. Diese steht am höchsten, wo sie gegen das Schicksal selbst ankämpft, dessen furchtbare Macht nur in der Freiheit des Willens ihre Grenze hat. Dies giebt der alten Tragödie das Uebergewicht über die neuere.

§. 308.

Es ist keineswegs erforderlich, daß der Held der Tragödie seinem Verhängniß erliege. Die Iphigenie von Euripides und die von Göthe gehören der Tragödie an, obgleich die Entwickelung in beiden nicht eigentlich tragisch ist, denn die Situationen

haben den hohen Ernſt, welcher in dem Weſen des Trauerſpiels begründet iſt. Die Kataſtrophe muß nur da blutig ſeyn, wo der Tod allein den Knoten befriedigend löſen kann.

§. 309.

Furcht und Mitleid ſind die Hebel der Tragödie. Die tragiſchen Motive ſind jedoch in dem alten und neuen Trauerſpiele weſentlich verſchieden. Dort war es das Schickſal, welches den Knoten knüpfte. Vor dem Leben des Menſchen ſtand die geheimnißvolle Sphynxgeſtalt, und nur ſein Tod konnte das furchtbare Räthſel löſen. Nachdem einmal die Idee des Schickſals verſchwunden war, konnte die Verwicklung nur aus dem Menſchen ſelbſt hervorgehen, daher mußten in der modernen Tragödie die Leidenſchaften an die Stelle des Fatums treten. Dadurch wurde nun auch eine größere Anzahl von Charakteren und eine beſtimmtere Zeichnung derſelben nothwendig.

§. 310.

Die leidenſchaftlichen Motive erhalten ihre tragiſche Kraft und ihren äſthetiſchen Werth durch die Objecte, auf welche ihr Streben gerichtet iſt, und durch die Macht der Hinderniſſe, welche demſelben entgegen ſtehen. Daher liegt im bürgerlichen

Trauerſpiel ein nur untergeordnetes Intereſſe, weil die Gegenſtände des Ehrgeizes, des Haſſes und der übrigen Leidenſchaften hier überall ſo gemein ſind, und darum auch nur in gemeinen Naturen erſcheinen, weswegen ſich der Dichter in dieſer Gattung faſt ausſchließend auf die Liebe beſchränkt ſieht, was aber häufig der Würde der Tragödie Abbruch thut.

§. 311.

Auch das unſittliche Streben eines Charakters kann äſthetiſch intereſſant werden, wenn entweder eine hohe Kraft, jeder Gefahr trotzend, nach einem höheren Ziele ringt, wie in Richard III., oder eine edlere Natur gleichſam durch das Verhängniß zum Verbrechen gedrängt wird, wie in Schillers Räubern. Nur muß die Größe, ſelbſt in ihrer Verirrung, noch als ſolche erſcheinen, oder der Dichter, wie Shakespear im Macbeth, und Göthe im Fauſt, muß das Helldunkel der Geiſterwelt zu Hilfe nehmen, und ſeinen Stoff durch die furchtbaren und ſchauerlichen Motive poetiſch geſtalten. Im weiblichen Charakter wird das Verbrechen nur aus einer großen, überwältigenden Leidenſchaft hervorgehen dürfen, denn die Beſonnenheit würde hier die Weiblichkeit aufheben. Oft bedarf der Dichter eines verruchten Charakters bloß zur Verwicklung. In dieſem Falle muß er ihn gehörig motiviren, damit der Zuſchauer die innere Möglichkeit deſſelben begreife.

Die Motive dürfen aber keinen niedrigen, gemeinen Sinn ankündigen, denn das Verächtliche kann nie Gegenstand der Kunst seyn. Hier ist es, wo das Drama oft nothwendig zur Theodicee werden, und der Dichter auf die im Dunkeln waltende Nemesis hindeuten muß. Da er nicht verhindern kann, daß durch den Anblick kühner Verruchtheit das sittliche Gefühl sich empöre, und die poetische Wirkung vernichte, so ist es nöthig, dieses Gefühl auszusöhnen durch die Idee der Vergeltung. Wie dies dramatisch geschehen könne, hat Shakespear durch die Erscheinung von Banquos Geist im Macbeth, und Schiller in dem letzten Monolog des Franz Moor in den Räubern gezeigt.

§. 312.

Das Wunderbare kann in der Tragödie von großer Wirkung seyn, nur muß es wesentlich in den Gang der Handlung eingreifen, sie verwickeln, oder die Auflösung herbeiführen. Auch kann es der Dichter nicht frei gestalten, es gehört einer bestimmten Zeit an und einem bestimmten Volke, und hat schon seinen eigenthümlichen Charakter, von dessen Beibehaltung die Wirkung desselben abhängt. Shakespear hat dies immer treu beobachtet, seine Geister erscheinen nicht am hellen Tage, sondern in der Stunde der Mitternacht, sie sind nicht jedem Auge sichtbar, und entfernen sich beim Hahnenruf. Sie

ſteigen nicht zwecklos aus der Unterwelt herauf, überall iſt ihre Einmiſchung nothwendig in der Anlage des Ganzen.

Inzwiſchen bringen ſolche Erſcheinungen größere Wirkung hervor bei dem Leſer als bei dem Zuſchauer; auf der Bühne ſind die Geſtalten zu beſtimmt, zu menſchlich, ſie ſcheinen nicht über der Erde zu ſchweben, wie die Hexen im Macbeth, ſie treten auf, gleich andern Menſchenkindern, und das Grauen fällt hinweg, ſo wie das Unbekannte die Form eines Bekannten annimmt.

§. 313.

Der Wahnſinn iſt von den neuern Tragikern häufig als Motiv gebraucht worden, und er kann auch ungemein den tragiſchen Effect verſtärken, nur muß er uns immer die beginnende Zerſtörung einer edlen Natur zeigen. Der Blödſinn iſt nicht tragiſch.

§. 314.

Das Komiſche kann bisweilen den tragiſchen Effect verſtärken, wenn es eine ernſte Bedeutung hat, wodurch es zur Bitterkeit wird. So geht oft der höchſte Affect in Ironie über, und im König Lear haben die Sarkasmen des Narren ſo-

gar etwas Erschütterndes, weil hier die kalte Reflexion in das zerrissene Gefühl einschneidet, was allerdings unerträglich seyn würde, wenn nicht die gutmüthige Treuherzigkeit selbst wieder den Antheil des Herzens verriethe, und wenn der Spott die schreckliche Lage Lears träfe, und nicht vielmehr seine undankbaren Töchter. Im Grunde ist der Narr hier bloß die Stimme der innern Selbstpeinigung des Königs, die im höchsten Ausbruche selbstverschuldeten Leidens eine Art von Linderung gewährt. In einer solchen Situation steht der Mensch als ein doppeltes Wesen da, in der Gegenwart und Vergangenheit, und übt das Richteramt aus gegen sich selbst.

§. 315.

Die Tragödie fordert eine tiefe Kenntniß des menschlichen Gemüths und der Sprache der Leidenschaften, sie fordert durchaus Würde und Adel; die Charaktere dürfen nicht räsonnirt, sie müssen gefühlt seyn, und kein geliehenes, sondern ein wirkliches Daseyn haben, und wie sehr der Dichter auch versucht werden mag, sich selbst in einer Situation auszusprechen, und sich bloß der Wirkung derselben auf sein Gemüth zu überlassen, so muß er sich doch hier immer streng zu beherrschen wissen, und zwar aus sich, aber nicht nach sich bilden.

§. 316.

Die Griechen hatten für ihr Drama, mit Ausschließung des Chors, den Trimeter, oder sechsfüßigen Jambus, aus welchem sie, je nach dem Bedürfniß des Ausdrucks, in den achtfüßigen Trochäus übergingen. Der Trimeter hat allerdings den reindramatischen Charakter, und es liegt nicht an ihm, wenn er bei den Modernen oft hart und schleppend wird. Dem modernen Schauspiel, dessen Bewegung rascher, und welches überhaupt mannigfaltiger gestaltet ist, und mitunter sogar gegen die Form anstrebt, scheint der fünffüßige reimfreie Jambus angemessener. Auch der Alexandriner möchte nicht überall zu verwerfen seyn, zumahl im Lustspiele. Shakespear hat verschiedene Versarten gemischt, nach dem Erforderniß der Situation und des Charakters, und dazwischen auch wieder mit Prose abgewechselt. Das Lezte möchte sich schwerlich aus Kunstbegriffen rechtfertigen lassen, und überhaupt müßte die Prose wohl durchaus aus dem Drama verbannt werden.

§. 317.

In der Tragödie haben die Griechen drei unübertroffene Muster: Aeschylos, voll Kraft und Größe, der Michael Angelo der Tragödie, Sophocles, bei welchem der schöne Styl in

seiner Vollendung erscheint, und Euripides, in dessen Werken die Anmuth vorherrscht.

Die römischen Trauerspiele unter dem Namen des Seneca scheinen sämmtlich in späterer Zeit untergeschoben, und verdienen bloß in der Literargeschichte einer Erwähnung.

Auch die italienische Poesie hat in der Tragödie nichts Bleibendes hervorgebracht. Trissin, Rucelai, L. Dolce, Giraldi, Torelli, Conti, Alfieri und hundert andere haben mitunter treffliche rhetorische und lyrische Stellen.

Die Britten besitzen in der modernen Tragödie einen beneidenswerthen Reichthum. Shakespear steht oben an, trotz der kleinen Auswüchse, welche aus seiner Zeit hervorgingen. An ihn schliessen sich Beaumont und Fletcher, Ph. Massinger und der schwärmerische Ottway. Dryden, Ben Johnson, N. Rowe, Addison und A. Philipps sind schon manierirt. Lillo hat die unglückliche bürgerliche Tragödie erfunden, und Thomson, Moore, Young und einige spätere haben eigentlich nur rhetorische Kunstübungen geliefert.

Das Theater der Spanier muß an kein anderes gehalten werden: der dramatische Charakter

mangelt ihren vorzüglichsten Stücken ganz, es sind meist Visionen, Spiele einer regen Phantasie, welche das Sinnliche zum Religiösen gestaltet, und das Religiöse zum Sinnlichen. De Vega Carpio und Calderon müssen hier vorzüglich genannt werden.

Das französische Trauerspiel ist nationalisirte griechische Tragödie. Seine Vorzüge liegen in der strengen Anerkennung der tragischen Würde, und in der einfachen Anordnung der Plane; seine Fehler — in der Hingebung unter das Conventionelle. P. Corneille, J. Racine und Voltaire theilen sich billig in den Lorbeer. Alle übrigen französischen Tragiker sind unter ihnen geblieben.

Unter den Deutschen müssen wir dankbar Andreas Gryph zuerst nennen; ihm folgen der zu früh vergessene Brawe, Lessing, Gerstenberg, Göthe, Klopstock, Schiller, Klinger. In der lezten Zeit war bei uns fast alles Streben auf die Nachahmung alter Formen gerichtet, gerade als ob die Form nur etwas ganz Zufälliges wäre, und darüber mußte alle Eigenthümlichkeit verloren gehen. —

Die von Forster übersetzte Sacontala läßt es unendlich bedauern, daß uns die, auch im Drama so reiche, indische Poesie bis jezt noch so ganz unzugänglich ist.

318.

Der Tragödie steht die Komödie gegenüber. Sie faßt das Lächerliche auf im Leben, und bildet es in eine dramatische Form. Das Lächerliche erscheint aber in dem Streben des Menschen nach einem Nichts, welches er für ein Etwas hält, oder in dem neckenden Spiele, welches der Zufall mit seinen thörigten Wünschen und Hoffnungen treibet. Jenes gibt das Charakter-, dieses das Intriguen-Stück.

§. 319.

Das Lächerliche erhält einen ästhetischen Charakter durch die komische Kraft, womit es der Dichter darstellt. Wenn er in der Bildung des Schönen Eins ist mit seiner Schöpfung, so schwebt er hier über derselben, und bewährt seine höhere Kraft dadurch, daß er die Täuschung des Wahns scherzend oder spottend in ihr Nichts auflöst, oder sich, in heiterer Laune, an die Stelle des Schicksals setzt, und den Thoren mit Luftgestalten äfft. Die Genialität des Lustspieldichters zeigt sich daher vornehmlich im Witz und Humor.

§. 320.

Das Lächerliche hat seine Begrenzung in dem Ernste, darum muß der Gegenstand des Lustspiels

nur einen ſcheinbaren Ernſt haben, der ſich gleichſam von ſelbſt in das Komiſche auflöſt. Körperliche und ſittliche Gebrechen bleiben deswegen billig von dem Gebiet der Komödie ausgeſchloſſen.

§. 321.

Man pflegt das Komiſche einzutheilen in das Hochkomiſche und Niedrig- oder Groteskkomiſche, und allerdings hat eine weſentliche Verſchiedenheit in beiden ſtatt. In jenem erhebt ſich der Dichter bis zum Wunderbaren, aber er zernichtet es wieder durch die muthwillige Laune, womit er das Höhere an das Gemeine anknüpft, und als bloßes Product ſeiner Phantaſie behandelt. Das Niedrigkomiſche hat vielleicht ſeinen Namen daher, weil es ſich häufig in der freien Luft des Volkes äußert, und mit einer gewiſſen Derbheit verbunden iſt. Auf der Bühne wird es verſtärkt durch den Contraſt mit dem Stande der aufgeführten Perſonen und den conventionellen Begriffen, an welche im Leben die Sitten derſelben gebunden ſind.

§. 322.

Ein beſtimmter komiſcher Charakter, wie wir ihn ehemals im Harlekin auf unſerer Bühne hatten, und wie er noch auf dem Marionettentheater vorkommt, ſcheint für das niedrige Luſtſpiel oder die

Posse, vortrefflich geeignet. Er dient dem Dichter statt des Zufalls, und die komischen Situationen entwickeln sich aus ihm mit einer gewissen Nothwendigkeit, da der Charakter einmal gegeben, und auch dem Zuschauer im Voraus bekannt ist. In diesem Charakter bildet sich das Lächerliche von selbst zum Komischen, denn er tritt eigentlich an die Stelle des Dichters, und macht in seinem scheinbaren Unverstande auf eine drolligte Weise den wirklichen Unverstand der übrigen Personen sichtbar. Auch der gutmüthigen Satire, wie sie eigentlich in der Komödie erscheinen soll, ist dadurch freies Spiel gegeben.

§. 323.

Der Stoff des Lustspiels findet sich in jeder Zeit und auch in der unsrigen, nur daß er zu selten erkannt wird, weil nur wenige Menschen höher als die Zeit stehen. Wenn auch das Lächerliche in den Sitten seltner geworden ist durch die allgemeine Anhänglichkeit an conventionelle Formen, so ist doch noch unter unsern Schriftstellern und Adepten, unter unsern Grüblern und neuen Mystikern so viel ernstliches Streben nach Nichts; wir haben noch so viel Pedantismus und Knabendünkel, so viel Vornehmigkeit in der Gemeinheit, so viel Eitelkeit in der Erniedrigung, daß wir gerade jezt ein komisches Theater erhalten müßten, wenn wir es anders

über uns gewinnen könnten, uns selbst zur Schau zu stellen.

§. 324.

Die Posse fordert nicht die berechnete Haltung und die strenge Richtigkeit der Zeichnung, wie die höhere Komödie, denn hier gestatten wir es dem Dichter, daß er mit seinem Gegenstande spiele. Das Unwahrscheinliche bei ihm ist es aber bloß für den Verstand, nicht für die Phantasie.

§. 325.

Die Parodie der Tragödie ist noch eines höheren komischen Effects fähig, als die Parodie des Epos, nur sollte sie nie an ächten Kunstwerken versucht werden, denn sie stört immer den reinen Genuß derselben.

§. 326.

Die sentimentalen Motive mögen vom Komiker immer gebraucht werden, um des Contrastes willen, aber vorherrschen dürfen sie nicht, und eben so wenig darf sich in ihnen ein tiefes, schwärmerisches Gefühl ankündigen, außer wo es durch seinen Gegenstand oder irgend ein anderes Misverhältniß dem Zuschauer als lächerlich erscheinen muß.

§. 327.

Der Dialog des Luſtſpiels iſt nothwendig raſcher, lebendiger und im Ton abwechſelnder, als in der Tragödie. Der Monolog wird hier nur ſelten ſtatt finden können.

§. 328.

Die Komödie hatte eine religiöſe Entſtehung. Je poetiſcher der Cultus eines Volkes iſt, deſto leichter geht die gottesdienſtliche Feier in den fröhlichen Uebermuth berauſchter Sinnlichkeit über. So entſtand wahrſcheinlich bei den religiöſen Feſten der Griechen und der Chriſten jene drolligte Traveſtirung dieſer Feſte ſelbſt, als Scherz einzelner Perſonen, woraus ſich allmälig zuſammenhängende Vorſtellungen bildeten, in welchen der Zuſchauer die ernſte Bedeutung überſah, und ſich an der bürlesken Form der Darſtellung ergötzte.

Von den griechiſchen Luſtſpieldichtern iſt uns nur noch Ariſtophanes übrig. An komiſcher Kraft, an Genialität in Erfindung der Motive und Charaktere, an Umfang und Reichthum und Lebendigkeit ward er ſelten erreicht und nie übertroffen.

Unter den Römern ſteht Plautus faſt eben ſo einzig da. Das Verdienſt des Terentius läßt

ſich, nach dem Verluſte der Komödien des Menander nicht genau beſtimmen.

Die Italiener ſind fruchtbar in der Komödie, und ihnen verdanket das Intriguenſtück ſeine Ausbildung. Die vorzüglichſten Komiker dieſes Volkes ſind: Card. Bibiena, N. Machiavelli, Arioſto, A. Ruzanti, der Schöpfer ſtehender Charaktere, Firenzuola, P. Aretino, M. A. Buonarotti, N. Secchi, H. Bentivoglio, L. Contile, A. Piccolomini, H. Parabosco, A. S. Grazzini, J. B. Fagivoli, Goldoni, P. Chiari, C. Gozzi, Capacelli.

Spanier: Lopez de Rueda, der Vater der ſpaniſchen Komödie, G. de Caſtro, Cervantes, Lopez de Vega Carpio, Ant. de Solis, D. P. Calderon de la Barca, A. Moreto y Cabana, G. Tellez (unter dem Namen Triſo de Molina) J. Perez de Montalvan, J. Cañizares, Fr. de Roxas.

Britten: Shakespear, auch in der Komödie einzig. F. Beaumont u. J. Fletcher, Herzog von Buckingham. W. Whycherley, W. Congreve, J. Vanbrough, R. Steele, Gay, C. Cibber, B. Hoadley, S. Foote, O. Goldſmith; G. Colman, Sheridan, A. Murphy, R. Cumberland; Garrick.

Franzoſen: Moliere, der Schöpfer der Charakterſtücke; P. F. Biancolelli; Brueys und Palaprat, Dancourt, Romagneſi, Destouches, L. S. Delisle, B. de Fontenelle, L. Boiſy, Marivaux, A. Piron, Saintfoix, Voltaire, Dorat, Voiſenon, Bret, Saurin, Paliſſot de Montenoy, M. de Boiſy, Sedaine, Baſtide, Collé, Barthe, Cailhava, Beaumarchais, Picard u. a. m.

Deutſche: Unſere Komödie beginnt ſchon in dem zehnten Jahrhundert mit der Aebtiſſin Hroswitha von Gandersheim. In dieſe Zeit fallen auch die alten deutſchen Mimen und Joculatoren, welche an den Höfen herumwanderten. Das Schauſpiel wurde aber allmälig ganz bibliſch, bis im funfzehnten Jahrhundert ſich die Faſtnachtſpiele allgemeiner zu verbreiten anfingen, welche bis in das ſiebzehnte Jahrhundert fortdauerten. Der älteſte Dichter aus dieſer Periode, von welchem wir noch Stücke beſitzen, iſt Hans Schnepper, genannt Roſenblüth, auf ihn folgten Theodorich Schernberk, Reuchlin, Jakob Locher, Albrecht von Eiben, Chr. Hegendorf, Ant. Scharus, Pamphilus Gengenbach, Hans Sachs, Paul Rebhuhn, M. Hayneccius und J. Ayrer. Die Komödie dieſer Zeit iſt ſatyriſch, kräftig, national. Unſere vorzüglichern ſpätern Komiker ſind:

Andreas Gryphius, J. E. Schlegel, J. Ch. Krüger, G. E. Leſſing, C. G. Leſſing, J. C. Wezel, Romanus, Soden, Jünger, Beil, Kretſchmann, von Kotzebue, von Kleiſt ꝛc.

Der Däne Hollberg darf hier nicht übergangen werden.

§. 329.

Das rührende Schauſpiel oder die weinerliche Komödie iſt eine Ausgeburt der modernen Zeit, als der Ernſt des Lebens ſich in kränkelnde Sentimentalität verlor. Diderot gab im Hausvater den Ton dazu, und bald herrſchte die neue Gattung faſt ausſchlieſſend auf der deutſchen, und zum Theil auch auf der engliſchen Bühne, und bald galt von unſerm Theater buchſtäblich, was in dem Xenien ſteht:

Uns ſelbſt, und unſre guten Bekannten,
Unſern Jammer und Noth ſuchen und finden wir hier.

Wo hätte aber auch das moderne Leben eine poetiſche Seite? Zum Roman läßt ſichs zur Noth noch geſtalten, aber keineswegs zum Drama, denn es gibt nirgend mehr ein großes Beſtreben oder ein gewaltiges Schickſal, und wo es etwa ein-

mal erſcheint, da entgeht den Menſchen ſogleich der Athem, und ſo bleibt nichts als, wie Xenien ebenfalls ſo treffend bemerken:

Pfarrer, Commerzienräthe,
Fähndriche, Secretärs oder Huſarenmajors.

Und was ihnen Großes begegnen kann, das iſt:

— Sie machen Cabale, ſie leihen auf Pfänder, ſie ſtecken
Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.

In der That iſt die ganze Gattung weder kalt noch warm, und ſie würde ſich auch kaum haben fortbringen können, wenn wir nicht zu ehrbar wären, um über uns zu lachen, aber doch weich genug, um zu weinen über uns und unſere Kinder.

§. 330.

Das Singſpiel, auch eine Erfindung der Neuern, gibt dem Drama einen lyriſchen Charakter, indem ſie es mit der Muſik verbindet, welche in ihrem Weſen lyriſch iſt. Der Dialog muß daher in dieſer Gattung eine fortwährende leidenſchaftliche Bewegung haben, und die Situation gleichſam von ſelbſt in Muſik übergehen.

§. 331.

Die Muſik ſoll im Singſpiel den Ausdruck verſtärken, ſie iſt folglich begleitend, und darf nicht

herrschen wollen, indem sie sonst das Drama zur bloßen Pantomime machen würde.

§. 332.

Die einzig schicklichen Stoffe des Singspiels scheinen das Romantische und das Komische, als die sich am meisten zur Musik hinneigen. Zumal wird hier das fantastisch Wunderbare, welches der Dichter frei gestalten kann, immer von großer Wirkung seyn. Das Heroische schließt sich durch seine Natur davon aus, denn es ist dem Musikalischen gerade entgegengesezt.

§. 333.

In der Anordnung des Singspiels ist das Verhältniß der Wechselreden, Arien und Chöre genau zu berücksichtigen. Es darf keine willkührliche Mischung derselben statt finden, sie ergeben sich nothwendig aus der Situation und aus der Natur dieser Dichtart, wobei der Dichter nie ganz freie Hände hat, sondern stets die Anforderungen der musikalischen Komposition und ihren Effect im Auge haben muß.

§. 334.

Man theilt das Singspiel gewöhnlich in die Oper, Operette und das Melodram: die Oper selbst aber wieder in die ernsthafte (opera seria) und komische (opera buffa).

§. 335.

Die ernſthafte Oper nähert ſich der Tragödie, doch ſollte ſie nie eine tragiſche Kataſtrophe haben. Der höchſte Schmerz iſt nicht mehr muſikaliſch, und eben ſo wenig iſt es die höhere Ruhe, in welche der Schmerz übergeht, wenn im Siege der Freiheit ſich die Misklänge des Lebens in eine geiſtige Harmonie auflöſen.

§. 336.

Die Opera buffa gehört urſprünglich den Italienern an, und iſt durchaus national. Das groteskekomiſche gedeiht unter keiner andern Breite in ſo mannichfachen Formen, und ſo lebendig und kräftig, wie in dem Lande der alten Weltherrſcher, wo das ganze Leben ſelbſt ſo dramatiſch und muſikaliſch iſt.

§. 337.

Die Operette iſt ein Schauſpiel mit Geſang, und wahrſcheinlich aus einer falſchen Anſicht von der Oper entſtanden. Man verſah ſich am Begriff des Natürlichen, und hielt es der Anſtändigkeit gemäß, den Wein mit Waſſer zu verſetzen, damit die Gäſte nicht trunken werden möchten. In der That iſt es aber um nichts unnatürlicher, daß

die Personen auf der Bühne ihre Gefühle und Leidenschaften im Gesang aussprechen, als daß ein Brettergerüst zu einem Platze in Korinth oder Rom wird, und der Schauspieler zu einem Timoleon oder Cäsar. Möchte man doch nie den Verstand mitsprechen lassen, wo ihm kein Urtheil zukommt.

§. 338.

Das Melodrama ist eine dramatische Mosaik, aus Musik und Rede zusammengesetzt, die sich einander wechselweise ablösen, wie in einem Wettspiele. Inzwischen gewährt das Melodrama der Schauspielereitelkeit einen Vorschub durch die Gelegenheit zu malerischen Attituden, welche es darbietet. Man hat es bald als Monodram, bald als Duodram behandelt, es ist aber nicht abzusehen, warum nicht auch eine Trilogie daraus hätte werden können.

§. 339.

Zum musikalischen Schauspiel kann auch die Cantate gerechnet werden, in wiefern ihr eine bestimmte dramatische Situation zum Grunde liegt, wie in Ramlers Tod Jesu und Pygmalion. Ohne eine solche Basis ist sie reiner Hymnus.

§. 340.

Das Epigramm läßt sich unter keine der übrigen Dichtarten bringen, und alle Begriffe und

Erklärungen, welche man bisher davon gegeben, paſſen nur auf einige Arten von Sinngedichten. Offenbar läßt ſich ein jedwedes Poem in ein Epigramm zuſammendrängen, und muß es gleichſam von ſelbſt, wenn der Dichter den Gegenſtand in ſeinem hellſten Puncte faßt, und der concentrirte Strahl auf ſein Gefühl oder ſeinen Witz oder ſeine Phantaſie wie ein electriſcher Schlag wirkt. Darum gibt es epiſche Sinngedichte, wie z. B. die Grabſchrift der dreihundert bei den Termopylen gefallenen Spartaner:

Wandrer, ſag' es in Sparta, wir ſind im Kampfe gefallen,
Haben getreulich erfüllt unſeres Landes Geſetz.

Dramatiſche, wie folgendes von Kleiſt:

Als Pätus auf Befehl des Kaiſers ſterben ſollte,
Und ungern einen Tod ſich ſelber wählen wollte,
Durchſtach ſich Arria mit lächelndem Geſicht,
Und gab den Dolch dem Mann, und ſprach: er ſchmerzet nicht.

Didactiſche:

Eine flache Furche bedeckt den goldenen Samen,
Eine tiefere deckt endlich dein ruhend Gebein.
Pflüge fröhlich und ſäe, hier keimet Nahrung dem Leben,
Und die Hoffnung entfernt ſelbſt von dem Grabe ſich nicht.

Lyrische:

Holde Vergessenheit du, und du, des Guten Erinnrung,
Liebliche Schwestern, o macht beide das Leben mir süß.
Du, verdunkle das Böse mit deinem umhüllenden Schleier,
Du, erneure das Glück mir mit verdoppelter Lust.

Aus der gr. Anthologie.

Scherzende:

An Zaiden:

Heurathen soll ich dich, Zaide?
Sprich, bist du dann schon meiner Liebe müde?

Satyrische:

Das Eisen zeugt ihm selbst den Rost, der es hernach verzehret;
Wir Deutschen haben selbst gezeugt, das was uns jezt verheeret.

Logau.

§. 341.

Ästhetische Kraft, Kürze, Klarheit und Leichtigkeit sind die Bedingungen des Epigramms, es mag stechen oder rühren, belustigen oder erheben. Ein trockner Sittenspruch, eine nüchterne Klug-

heitsregel in ein Distichon gebracht, dergleichen man jezt so häufig als Epigramm ausgeboten sieht, können unmöglich für Poesie gelten; die alten Gnomen und mehrere Aufschriften, welche die griechische Anthologie aufbewahrt hat, dürfen hier keineswegs als Vorbild angeführt werden; der Denkspruch will nur belehren, was die Poesie nie will, und die Aufschrift begnügt sich meist, die Bestimmung des Gegenstandes anzuzeigen, an welchem sie erscheint, oder es sind tabulae votivae.

§. 342.

Erwartung und Auflösung, worin Lessing das Wesen dieser Dichtart sezte, sind nur Bedingung des witzigen und dramatischen Epigramms. Die übrigen geben bloß eine kurze Exposition ihres Gegenstandes, und in dieser Einfalt liegt ihre Wirkung. Die ganze Kraft eines Gedankens oder eines Gefühls drängt sich in wenige Worte, dies gibt dem ernsten Epigramm seine Tiefe, sein Sinnvolles, wodurch es so mächtig anzieht. Sobald der Dichter das Mannigfaltige hervorzuheben bemüht ist, und sein Gedicht dadurch erweitert, hört es auf, Epigramm zu seyn, und wird lyrisches, oder didactisches oder mythisches Poem, wie so Vieles in der griechischen Mythologie. Auch die kleine Erzählung, die mit einer Pointe schließt, kann nicht unter die Sinngedichte gerechnet werden.

Die Griechen waren sehr reich in dieser Dichtart. Einiges hat die noch vorhandene Anthologie gerettet.

Unterden Römern steht Martial fast einzig da. Ausonius ist meist gemein.

Von neuern lateinischen Dichternhaben sich Owen, Marullus, Johannes Secundus, Lotichius Secundus, Sanadon, Hier. Angerianus, Vida, Sannazar, und mehrere andere im Epigramm ausgezeichnet.

Die französische Poesie hat hier eine ihrerglänzenden Seiten, und beiweitem die meisten ihrer Dichter haben wenigstens Einiges in dieser Art geliefert.

Weniger fruchtbar sind hierin die Italiener und Engländer.

Den Reichthum der Deutschen in dieser Dichtart lernt man am besten aus der Anthologie von Haug und Weisser kennen. Unsere vorzüglichsten Epigrammatiker sind Opitz, Logau, Wernicke, Gryphius, Kästner, Goeckingk, Voß, Pfeffel, Bürger, Blumauer, Schiller, Goethe, Haug, Weisser ꝛc.

§. 343.

Wo die Redekunst auf das Begehrungsvermögen wirken, wo sie überreden oder überzeugen will, da kann sie keine Ansprüche als schöne Kunst machen. Dies ist das Feld der Beredsamkeit, welcher darum in der Aesthetik keine Stelle gebührt. Doch wendet sich die Redekunst mit ihren Productionen bisweilen ausschließend an die Phantasie und das Gefühl, sie will bloß darstellen, und wie die Ode das Gemüth für ihren Gegenstand entzünden. Hier ist sie Wohlredenheit, und steht als schöne Kunst da, aber der Poesie untergeordnet, jedoch in gleichem Range mit dem Mahler des Characterbildes und der poetischen Landschaft.

§. 344.

Die Wohlredenheit ist in Ansehung ihrer Gegenstände sehr beschränkt, aber ihr Bestreben ist desto würdiger. Sie erneuert das Andenken großer Ereignisse, und bewahrt die Namen derer, welche es werth sind, von der Nachwelt gekannt zu seyn. Der Redekünstler kann allerdings seinen Stoff nicht so frei bilden, wie der Dichter, aber dieser Stoff hat in sich schon ein reinmenschliches Interesse, denn der Gegenstand der Rede ist der edlere Mensch in seinem schönen oder kräftigen Wirken. Ein reiches Leben entfaltet sich vor unsern Augen, die Bestre-

bung einer höheren Natur, die eine Welt in sich bildet, oder die Außenwelt umgestaltet, und, indem der Redner hier nur die hervorstechenden, die characteristischen Züge auffaßt, und in lebendiger Klarheit darstellt, wird er wahrhaft Künstler, sein Werk steht abgeschlossen für sich da, und hat seine Bedeutung in sich, es dient nicht zur Belehrung, außer inwiefern jede sittliche Erscheinung dazu angewendet werden kann, in stiller Feier umschwebt uns das herrliche Bild, und erhebt uns zum reinen Gefühl menschlicher Kraft und menschlicher Würde.

§. 345.

Die Sprache der Wohlredenheit steht tiefer als die Sprache der Poesie, aber darin beurkundet sich die Kunst des Redners, daß er, ohne den Zauber des Metrums, ohne den ganzen Reichthum der Bildersprache seinen Gegenstand doch zur lebendigen Anschauung zu bringen vermag. In Einfalt und Würde des Ausdrucks nähert er sich dem Epiker, wie denn auch sein Gegenstand bisweilen wahrhaft episch seyn kann, z. B. Posselts Rede auf den Tod der 400 Pforzheimer Bürger bey Wimpfen. Nur muß immer mehr Besonnenheit über seine Begeisterung walten, als beim Dichter, damit er sich nicht über die Grenzen der Historie verliere; um Künstler zu seyn, darf er aber auch nie einen Stoff wählen, der nicht in sich selbst poetisch sey.

Die Wohlredenheit in dieſem Sinne iſt wenig geübt worden. Bei den Rednern des Alterthums herrſchen politiſche Zwecke vor, und die Neueren haben meiſt der trockenen Biographie die Form der Rede gegeben, oder das Gemeine veredlen wollen aus gemeiner Abſicht. Poſſelt faßte den ſchönen Gedanken, die Wohlredenheit wieder zu ihrer Würde zu erheben, allein die Zeit bannte die Menſchen ganz in den dunkeln Kreis der Gegenwart, und vor dem Tempel der Göttin ſteht das ernſte Schweigen mit dem Zeigefinger auf dem Munde.

§. 346.

Zu den Künſten der Zeit gehört auch die Muſik. Sie iſt Poeſie in ungegliederten Tönen, heilige Sprache des Gefühls, darum der Lyrik am nächſten befreundet, nur daß ſie keine Objecte zu bezeichnen vermag, aber ihr Ton iſt lebendig, nicht todt, wie das Wort, welches erſt durch den Begriff beſeelt werden muß, er iſt unmittelbarer Ausdruck des Innern, die gemeinſame Menſchenſprache, und jedem Kinde verſtändlich.

§. 347.

Jedes Gefühl hat ſeinen eigenen Ton, und jeder Ton findet ſeinen Wiederhall in jedem Gemüthe. Jedes Gefühl ſteigt und fällt, und bewegt ſich bald

schneller, bald langsamer fort; so bilden sich Folgen von Tönen, jede Folge ist Glied oder organischer Theil, aber auch als Theil wohlgefällig ansprechend, wodurch Melodie entsteht; diese Theile fügen sich zu einem Ganzen durch den verbindenden Grundton, von welchem sie ausgehen, und in den sie alle wieder zurückfließen, so entspringt die Harmonie.

§. 348.

Kein Gefühl ist ohne fortschreitende Bewegung, eine jedwede musikalische Bewegung aber ist rhythmisch, und steht unter dem Prinzip der Mensur, welche indessen nicht von Willkühr abhängt, sondern durch die eigenthümliche Natur der Gefühle bestimmt wird. Einige sind ernster, ruhiger, andere lebhafter, stürmischer. Ton und Bewegung bestimmen sich daher wechselweise, und dies leitet den Künstler bei seiner Composition, welche nothwendig die Farbe seines Innern tragen muß.

§. 349.

Jeder Ton hat seinen eigenthümlichen Character, der Tonsetzer muß daher als Basis seines Werkes denjenigen Ton wählen, in welchem sich das Gefühl, welches er darstellen will, am reinsten und lebendigsten ausspricht. Einige Töne spielen kind-

lich froh um die Blumen des Lebens, andere hauchen elegiſche Schwermuth, andere klingen wie vom Geiſterreiche herüber und hüllen alles Leben in Trauer, andere wecken Flammen im Buſen, daß der Hörer auffährt und in Schwerter und Tod ſich ſtürzen möchte. Aber auch ein jedes Inſtrument weicht in dieſer Hinſicht von dem andern ab. Deutlicher und ergreifender ſprechen die, welche ſich mehr der Menſchenſtimme nähern, die am höchſten ſteht, denn dem Geſang mag ſich keine andere Muſik vergleichen, ſchwächer iſt der Ausdruck der Saiten.

§. 350.

Das Gebiet der Muſik iſt das Gefühl, in wiefern es einen dichteriſchen Character hat, und durch ſchöne tonkünſtleriſche Darſtellung ſich ſelbſt im Gemüthe des Hörers reproducirt. Das Spielende, Tändelnde, Kindiſche iſt daher der Tonkunſt eben ſo wenig angemeſſen, als das Geſuchte, auf bloße Kunſtfertigkeit Berechnete. Die Muſik ſoll erheben, oder rühren, oder Heiterkeit und Frohſinn erregen, aber hierauf beſchränkt ſich auch ihre Gewalt. Die Malerei des Sichtbaren liegt außer ihrem Vermögen, nur das Hörbare kann ſie nachahmen, allein auch dieſe Nachahmung muß ſie bloß zur Verſtärkung des Ausdrucks benutzen.

§. 351.

Indem die Tonkunst Phantasie und Gefühl so mächtig aufregt und ihnen doch keine bestimmte Objecte zeigt, so versenkt sie das Gemüth in sich selbst, in ein stilles Träumen und Sehnen, weswegen sich denn auch der sinnige Zuhörer, nach Endigung einer Musik, so unangenehm wieder in das umgebende äußere Leben zurückgezogen fühlt.

§. 352.

Der Tonsetzer steht gegen jeden andern Künstler dadurch im Nachtheile, daß sein Werk noch gestaltlos bleibt, nachdem er es vollendet hat. Es steht vor uns in einer geheimnißvollen Sprache, bis der Tonkünstler erscheint, und uns die verschlossene Schrift entziffert. Aber wenn diesem nicht eben die geniale Kraft beiwohnt, die dem Componisten eigen ist, wenn beide nicht zwei nahe verwandte Wesen sind, wenn jener nicht das fremde Werk wieder in sich selbst zu erzeugen vermag im Moment der Darstellung, wenn er das Reine unrein aufnimmt und das Große nicht begreift, oder wenn er die Bewundrung seiner Virtuosität höher achtet, als das Werk des Künstlers, welchem er Leben einhauchen soll, dann muß auch das Höchste unerkannt bleiben, bis ein glücklicher Moment seine Erscheinung vermittelt. Aber auch

der Tonkünstler übt eine undankbare Kunst. Sein Werk verschwindet, wie er es hervorbringt. Umsonst sind die schönen Momente, wo ihm das Trefflichste gelingt, der Ton stirbt, indem er erzeugt wird, sein zartes ätherisches Leben geht unter in der ersten Berührung der Körperwelt.

§. 353.

Die Musik ist Vocal- oder Instrumentalmusik, oder beides in Vereinigung.

Der Gesang verbindet die Poesie mit der Modulation der Stimme, und erhöht dadurch das Leben und die Farbe der Dichtung, das Gemüth wird durch diese zwiefache Kraft tiefer bewegt. Die Tonsetzer und Sänger müssen mit dem Dichter fühlen, damit die heilige Kraft des Liedes in ihrer reinen Glorie erscheine und mit süßem Zauber das Herz überwältige.

§. 354.

Der Gesang ist Kirchengesang oder weltliches *) Lied. Der Kirchengesang oder Choral hat den einfachen Ausdruck des religiösen Gefühls, seine Bewegung ist langsames Fortschreiten

*) Ich kenne keinen passendern Ausdruck, und warum sollten wir ihn nicht wieder aufnehmen, da er so bezeichnend ist.

durch wenige Haupttöne, ohne allen eitlen Schmuck, denn der Sinn darf nicht abgezogen werden von dem Ueberſinnlichen, zu welchem er ſich hier erhoben fühlt, und die Sprache mit der Gottheit muß eine kindliche ſeyn. Es liegt eine wunderbare Wirkung in den kunſtloſen Tonarten der alten Choräle; jede irdiſche Neigung wird zum Schweigen gebracht, das Leben verſinkt wie ein Traumgebild, die Geheimniſſe der höhern Welt entſchleiern ſich, freundliche Geſtalten ſchweben nieder und bringen Kunde von jenſeit. Leider, hat ſich der Choral mit dem Religiöſen ſelbſt aus unſern Kirchen verloren, und an ſeine Stelle iſt die frivole Theatermuſik getreten.

Das weltliche Lied iſt fröhlich oder klagend; auch hier iſt Simplicität der erſte Vorzug, oder das, was Bürger in Beziehung auf Poeſie Volksmäßigkeit nennt. Der einfachſte Ton trifft am ſicherſten das Gefühl, und die ſchmuckloſeſte Melodie iſt der Freude ſo wie der Rührung die angemeſſenſte.

§. 355.

Der Geſang ſchließt ſich an die Begleitung von Inſtrumenten an in der *modernen Kirchenmuſik* und in der *Theatermuſik*. Der *figurirte* Kirchengeſang, ſo wie er jetzt beſteht, hat

allerdings Pracht und Fülle, aber der Text liegt auf der Folterbank der Instrumente, Glied nach Glied wird abgerissen und mit den zerstückten Theilen ein sonderbares Spiel getrieben, die Begleitung stürmt darein, als wollte sie die Wehklage der Verstümmelten übertönen, das Gemüth fühlt sich mehr zerstreut als gesammelt, und schon das Ausspinnen des Themas durch alle Variationen verträgt sich nicht mit der Spannung des Gemüths, welche aus der religiösen Rührung entsteht, und die nur wenige Menschen so lange auszuhalten vermögen.

§. 356.

Die Opernmusik hat ihre großen Schwierigkeiten, indem die Tonkunst schon ihrer Natur nach nicht dramatisch seyn kann, weswegen das Schauspiel, wenn es sich mit der Musik verbinden will, nothwendig den lyrischen Character annehmen muß. Die Poesie herrscht auch hier vor, und die Musik ist nur begleitend. Es ist nöthig, daß der Componist den Ton jeder Leidenschaft kenne, und eben sowohl das Sentimentale als das Humoristische und Komische auszudrücken wisse. Die Simplicität wird aber auch in der Oper die Künstelei beschämen, und überall, wo es der Tonsetzer auf die Ostentation des Sängers angelegt hat,

wie in den Bravourarien, wird meist nur das große Volk der Halbkenner über den zweideutigen Ruhm eines Abends oder einiger Monate entscheiden. Die meisten Opern sind bloß für das Ohr geschrieben, und es waren immer nur wenige Componisten, welche das Gemüth zu ergreifen wußten und sich weise mit dem ehrenden Beifall begnügten, der sich selten durch die Bewegung der Hände kund thut.

§. 357.

Die Instrumentalmusik steht für sich allein, ohne der Dichtkunst zu dienen, und in solchem Falle bewährt sie auch ihr untergeordnetes Vermögen. Sie wiegt in den Traum dunkler Gefühle, und muß daher schon durch Verzierung oder zufällige Schönheit ersetzen, was ihr an wesentlicher mangelt. Der Componist hängt hier hauptsächlich von der Stimme ab, welche vorherrschen soll, und es hat seine großen Schwierigkeiten, die begleitenden Instrumente so zu brauchen, daß das Ganze nicht seine Einheit und Haltung verliere.

Die vorzüglichsten griechischen Schriftsteller über Musik sind von Meibom, die aus dem Mittelalter vom Abt Gerbert gesammelt. Unter den Neuern, welche den ästhetischen

Theil dieſer Kunſt abgehandelt haben, verdienen vorzüglich bemerkt zu werden: J. J. Rouſſeau, Gretry, Chr. Fr. D. Schubart, Sulzer (in ſeiner Theorie), Webb über Verwandſchaft der Poeſie und Muſik, Engel über muſikaliſche Mahlerei, Chr. Fr. Michaelis über den Geiſt der Tonkunſt, W. H. v. Dalberg Blicke eines Tonkünſtlers in die Muſik der Geiſter, Herder (in den zerſtr. Bl.), C. H. v. Dalberg Phantaſieen aus dem Reiche der Töne.

In der religiöſen Muſik glänzen als Componiſten: die Bache, Haſſe, Graun, Händel, Rolle, Mozart, Reichard, Jomelli, Haydn, Pergoleſi ꝛc.

Im Singſpiel: Gluck, Mozart, Cherubini, Cinmaroſa, Paiſiello, Salieri, Martini, Gretry, J. J. Rouſſeau, Dittersdorf, Reichard ꝛc.

Künſte des Raums und der Zeit.

§. 358.

Es gibt nur Eine ſchöne Kunſt, welche an dieſe beiden Bedingungen zugleich gebunden iſt, nämlich die Schauſpielkunſt.

Die Mimik, wozu auch die Tanzkunst gerechnet werden kann, in wiefern sie eine Sprache seyn soll, muß als Theil von jener betrachtet werden, und wo sie allein erscheinen will, da entbehrt sie des ersten Mittels zur Darstellung, des lebendigen Tons der Rede, welche durch die begleitende Musik ganz und gar nicht ersetzt werden mag. Das stärker erregte Gefühl löst sich auch im Menschen so unwillkührlich und nothwendig in artikulirte Töne auf, daß man bei einer bloß mimischen Darstellung immer sich des Gedankens nicht erwehren kann, die vor uns stehenden und handelnden Personen seyen durch ein unglückliches Geschick ihres Sprachvermögens beraubt worden. Der Tanz aber, als Ausdruck einer Handlung, hat etwas Komisches, und wie sehr auch das Ballet durch die Pracht der Decoration, durch Musik und Beleuchtung die Zuschauer bestechen mag, so wird das Vergnügen doch mehr aus diesen Zufälligkeiten so wie aus der Kunstfertigkeit und den malerischen Attitüden der Tänzer und Tänzerinnen hervorgehen, als aus der dargestellten Composition, zu deren Verständlichkeit es ohnehin in den meisten Fällen einer gedruckten Erkärung bedarf.

§. 359.

Im Schauspiele wird der Mensch selbst zum Kunstwerke, denn es ist die wirkliche Darstellung

einer dramatiſchen Dichtung. Daraus gehen Anforderungen an den Schauſpieler und Schwierigkeiten für denſelben hervor, welche ſich in keiner andern Kunſt in dieſem Umfange zeigen. Seine körperliche Individualität kommt hier eben ſo ſehr in Betracht, als ſein geiſtiges Vermögen.

§. 360.

Der Schauſpieler muß Dichter ſeyn, denn er ſoll einen vom Dichter geſchaffenen, dramatiſchen Character als wirklich darſtellen. In ihm müſſen ſich daher die innern und äußern Eigenſchaften vereinigen, wodurch die Möglichkeit einer ſolchen Belebung in der Wirklichkeit bedingt wird: hohes Bildungsvermögen, Tiefe des Gefühls, ein zarter Sinn für Schönheit, ein gefälliges Organ, jene heitre Freiheit, die beſonnen über ihrem Stoff waltet, und eine dem Character und der Situation entſprechende Geſtalt. Allerdings wird die Nothwendigkeit, faſt täglich ein fremdes Daſeyn und widerſtrebende Geſinnungen und Gefühle ſich anzueignen, auf die Perſönlichkeit des Schauſpielers einen mehr oder weniger nachtheiligen Einfluß äußern, ſo wie auf der andern Seite wieder gewiſſe Stellen ihm gänzlich mislingen müſſen, wenn er nicht eine edlere, kräftigere Natur in ſich bewahrt hat. Dieſe Rückſichten moch-

ten wohl den zartſinnigen Jean Jaques beſtimmen, ſein Aechtungsurtheil über das Theater auszuſprechen.

§. 361.

Der Schauſpieler ſoll ſo wenig als der Dichter oder Maler die Natur im Sinne der Copiſten nachahmen, vielmehr hat er ſeinen Character idealiſch aufzufaſſen. Die Wahrheit der Darſtellung iſt nicht die gemeine, proſaiſche, ſondern die höhere, poetiſche, worin der Begriff individualiſirt erſcheint. Würde iſt Haupterforderniß, zumal in der Tragödie. In der Comödie treten Feinheit und Weltton an ihre Stelle. Aber auch in der Poſſe iſt das Platte und Niedrige zu vermeiden, wo es ſich nicht ſelbſt wieder als lächerlich aufhebt.

§. 362.

Ein jeder Character muß ſeine Haltung haben in ſich und als Theil des Ganzen. Der Schauſpieler hat genau zu berückſichtigen, welche Stelle die ihm zugetheilte Rolle in dem Gemälde einnehme, er darf ſich weder eitel hervordrängen, noch vernachläſſigend zurückziehen, ſein Platz iſt ihm angewieſen durch den Dichter.

§. 363.

Im Drama ist nicht jede Person gleich wichtig, aber doch gleich nothwendig. Darum strebe der Künstler nicht nach sogenannten Forcerollen; wo ihm das Händeklatschen mehr ist als die Kunst, da wird auch diese ihm nur einen welken Lorbeer bieten.

§. 364.

Man hat sich lange gestritten, ob der Schauspieler empfinden dürfe. Die Frage ist lächerlich, indem kein Kunstwerk bloß durch die Form und ohne das belebende Princip seyn kann. Jedoch darf er sich nicht beherrschen lassen von seinem Gefühl, er muß gebieten über dasselbe, die Poesie soll nie zur Historie werden, und nur bei Besonnenheit wird er jene edle Mäßigung beobachten können, welche Shakespear mit Recht auch im Sturme der Leidenschaft noch dem Schauspieler zur Vorschrift macht.

§. 365.

Die Darstellung auf der Bühne geschieht durch Mimik und Declamation. Mimik ist Ausdruck des Innern durch Gebehrden. Jede Bewegung der Seele kündigt sich durch eine kör-

perliche Bewegung an, und dieſe Zeichenſprache iſt oft bedeutſamer als die Wortſprache, welcher ſie auf der Bühne zur Unterſtützung dienen muß.

§. 366.

Das mimiſche Spiel muß wahr ſeyn, bezeichnend, mahleriſch und gehalten. Wie jegliches Gefühl ſeinen eignen Ton hat, ſo auch ſeine eigne Gebehrde. Durch Zeit und Sitte iſt die Gebehrdenſprache, die ſich im Naturmenſchen frei äußert, beſchränkt und unter die conventionellen Regeln gebeugt worden, welches der Schauſpieler im höhern Luſtſpiele nicht außer Augen laſſen darf, aber das ſtärker erregte Gefühl hebt die zufällige Beſchränkung wieder auf, und für das Pathos gilt nur das Geſetz der Würde. Die Bewegung gewinnt Anmuth, wenn ſie maleriſch iſt, aber die Kunſt darf dabei nicht hervorleuchten, wie auf der franzöſiſchen Bühne. Das Maleriſche ſowohl als die Haltung gelten nicht bloß als Vorſchrift für die einzelnen Rollen, ſondern auch für ihr Verhältniß zu einander. Auf der Bühne muß ſich, wie im Gemälde, alles in wohlgefällige Gruppen ordnen, und Licht und Schatten haben auch hier ihre Anwendung.

§. 367.

Die Declamation beruht auf den Lehren vom Accent und von der Modulation. Der grammatiſche Accent erſcheint überall in der Declamation dem rhetoriſchen untergeordnet, welcher Bedeutung giebt. Der Ton der Stimme und das Maß ihrer Bewegung hängen von dem Gefühl ab, und hier läßt ſich keine beſtimmte Vorſchrift ertheilen. Der Ausdruck muß nicht bloß wahr, er muß auch wohlgefällig ſeyn, und dabei kommt es allerdings auch auf das Organ des Schauſpielers an, wodurch es ihm mehr oder weniger möglich wird, die ganze Tonleiter einer Leidenſchaft zu durchlaufen.

§. 368.

Die Declamation fordert eben die zweckmäßige Haltung, eben die Feinheit der Nüançen, welche die Characterzeichnung dem Dichter zur Pflicht macht. Oft ſogar kann der Schauſpieler dem Dichter nachhelfen, wo dieſer die Farbe zu ſtark oder zu ſchwach auftrug und die Uebergänge nicht in Harmonie brachte. Beſonders hat ſich der Künſtler vor einem unbeſonnenen Vergeuden ſeiner Kraft zu hüten, wodurch er unfähig wird, die Gradation gehörig zu beobachten.

§. 369.

Das Costüme wird nur zu oft vernachläſſigt, es gehört aber weſentlich mit zur äußern Wahrheit eines Kunſtwerkes. Manchmal iſt es Unkunde, manchmal Eitelkeit, was den Schauſpieler irre führt. Hierüber zu wachen gebührt aber den Directionen.

Ueber die Kunſt des Schauſpielers verdienen vorzüglich nachgeleſen zu werden: Leſſings Dramaturgie, Engels Mimik, Böttigers Entwicklung des Iffländiſchen Spiels, Iffands Theateralmanach, die Grundlinien zu einer Theorie der Schauſpielkunſt, Leipz. 1797, Schinks dramaturgiſche Monate u. a. m.

399 : 2 = 199,50
19
19
10

$\frac{0,300 \times 200}{6000}$

200 · 0,30 = 66
20
2

241
157
295

oogle